

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
TEATRU
MUZICĂ
CINEMATOGRAFIE

1
1967

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU, *redactor responsabil*: PROF. MARCEL BREAZU; FLOREA BOBU FLORESCU; ACAD. ION JALEA; ACAD. PROF. MIHAIL JORA; ECATERINA OPROIU MURGESCU; AMELIA PAVEL — *secretar științific de redacție*; PROF. MIHAI POP; MIRCEA POPESCU — *redactor responsabil adjunct*; PROF. ZENO VANCEA, PROF. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Prețul unui abonament este de 36 lei pe an.

În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Orice comandă din străinătate (numere izolate sau abonamente) se face prin CARTIMEX, Căsuța poștală 134—135, București, Republica Socialistă România.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite Comitetului de redacție al revistei pe adresa: Calea Victoriei, 11, București.

P11507
(2)

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tom. 14

nr. 1

S U M A R

S T U D I I

OLGA FLEGONT,	Teatrul românesc în ambianța culturală a celui de-al treilea pătrar al secolului al XIX-lea	3
AL. PALEOLOGU,	Frédéric Damé, critic dramatic	13
LEȚIȚIA GÎTZĂ,	Ideile estetice și critica dramatică în perioada 1849—1877	25
MIRCEA VOICANA,	Critica muzicală bucureșteană în ultimele decenii ale secolului XIX. Considerațiuni sintetice	35
ION CANTACUZINO,	Grigore Brezeanu și Leon Popescu, inițiatori ai primelor filme artistice românești	45

N O T E Ș I D O C U M E N T E

GEORGE FRANGA,	Pagini din istoria teatrului din Cîmpulung-Muscel....	57
STELA SAVA,	Trezvon-ul slav de la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România	59

N O T E D E L E C T U R Ă

IOAN MASOFF, GHEORGHE NENIȘOR, Maria Ventura (Anca Costa-Foru)....	71
VALENTIN SILVESTRU, Personajul în teatru (Ana Maria Popescu).....	72
ANDREI BĂLEANU, Realism și metaforă în teatru (Margareta Andreescu).....	74
GÜNTER-FLEISCHHAUER, Etrurien und Rom (Viorel Cosma).....	76
WILHELM GEORG BERGER, Ghid pentru muzica instrumentală de cameră (Fernanda Foni)	77
CĂRȚI — REVISTE	81

SUMAR

STUDII

1	Teatrul românesc în secolul al XIX-lea	OLGA NEGOTI
17	Teatrul românesc în secolul al XIX-lea	AL. PAULOVIC
23	Teatrul românesc în secolul al XIX-lea	LELIA GITA
31	Teatrul românesc în secolul al XIX-lea	MIRCEA VORONAI
37	Teatrul românesc în secolul al XIX-lea	ION CANTACUZINO
43	Teatrul românesc în secolul al XIX-lea	

NOTE SI DOCUMENTE

47	Teatrul românesc în secolul al XIX-lea	GEORGE FRANGA
53	Teatrul românesc în secolul al XIX-lea	STELA ZAVA

NOTE DE LECTURA

57	Teatrul românesc în secolul al XIX-lea	VALERIU GHEORGHE
63	Teatrul românesc în secolul al XIX-lea	ANDREI BALAZS
69	Teatrul românesc în secolul al XIX-lea	GHEORGHE FRANGA
75	Teatrul românesc în secolul al XIX-lea	STELA ZAVA



P.I.A. 11529

TEATRUL ROMÂNESC ÎN AMBIANȚA CULTURALĂ A CELUI DE-AL TREILEA PĂTRAR AL SECOLULUI AL XIX-LEA

de OLGA FLEGONT

In istoria teatrului universal evoluția continuă de la sincretismul formelor populare arhaice sau medievale la formele de teatru cult este extrem de rar întâlnită. În epoca modernă, istoria celor mai multe din teatrele europene înregistrează, dimpotrivă, o fază de discontinuitate între evoluția formelor teatrale populare și constituirea teatrului cult; ambele modalități de existență ale teatrului vor continua să se dezvolte paralel, câteodată cu intense întrepătrunderi, fără ca una să provină din cealaltă. Pare ciudat, însă teatrul popular există sub semnul supraviețuirilor folclorice a căror străveche structură tradițională nu mai generează decât variante ale acelorași modele, iar la originile fenomenului teatral cult stau alte procese, sesizabile în special în cazul teatrelor naționale constituite târziu, în condiții istorice grele. Este vorba de intervenția unui factor foarte activ, cu o imensă capacitate de germinare — *ideea de teatru cult* — care declanșează în atmosfera rarefiată a unei societăți patriarhale apariția unui nou fenomen de cultură: teatrul. Ideea de teatru cult este germenele imponderabil și pătrunzător care circulă rapid și în condiții prielnice trece de la starea de repaus la starea de viață activă. Acest impuls provine din mediul intelectual, dar intelectualii români care au fost inițiatorii și animatorii teatrului românesc cult au trăit într-o vreme când dragostea de cultură se manifesta prin lupta pentru afirmarea națională, și ideile se supun imperativului patriotic. Ideea de teatru cult se cristalizează în *ideea de teatru național* și procesul capătă un sens propriu și particular, care îi conferă de la început un caracter original. Teatrul românesc cult este un teatru ale cărui origini sînt de natură intelectuală, dar nu străine și nici de influență străină; el a izvorît din adîncul realităților și necesităților istorice autohtone în momentul constituirii națiunii române, a culturii naționale, și a fost plămădit pe solul românesc din dragostea de țară a intelectualilor patrioți.

În istoria teatrului românesc cult există o primă etapă de dezvoltare, pînă la revoluția din 1848, în care ideea de teatru era elementul activ care vitaliza și fecunda forțe latente, virtuale, tot atît de general universale pe cît de adînc omenești. Răspunsul incomplet, insuficient sau disonant la inițiativa intelectuală provenea din rigiditatea unui instrument ale cărui piese abia se turnau; nici mai târziu instrumentul nu va fi « bine temperat », dar va avea un timbru original, numai al lui. Vine însă o vreme când teatrul nu mai este o emanație, o materializare a ideii de teatru. Generat de idei — va genera idei. Acum, în cel de-al treilea pătrar al secolului al XIX-lea, teatrul se dezvoltă ca un organism nou, aparte, în complexul culturii românești; el devine un organism viu care funcționează într-un cerc de relații determinate de climatul social și intră ca factor component în viața socială. Treptat, determinat și determinant în evoluția societății românești, păstrînd sensul impulsului inițial, teatrul se implantează și trăiește în acest loc și în acel timp, fenomen viu evoluînd după legi proprii.

Teatrul și societatea epocii stau sub semnul contrastelor. O fază de trecere tumultuoasă, o fază a valorilor inegale în desfășurarea cărora apar însă momente de culme, momente ale creației de artă. Dezvoltarea istorică se manifesta printr-o extraordinară afuență a ideilor, receptate, când gândirea nu e încă deprinsă să observe fenomenele proprii decât prin prisma analogiilor cu alte culturi, sau elaborate, în efortul de cunoaștere al unei societăți care își descoperă, o dată cu orizonturile libere, capacitățile de a-și crea un univers intelectual propriu.

Evenimentele istorice care au marcat dezvoltarea și statornicirea culturii naționale influențează profund și direct evoluția societății românești. Timp de veacuri, popoarele aservite din Balcani și de la Dunărea de Jos prin expansiunea Imperiului Otoman năzuiseră să-și recucerească neamul. Dominația Porții asupra teritoriilor sud-estice ale Europei intră în faza ei finală la sfârșitul secolului al XVII-lea, dar abia în secolul al XIX-lea lupta pentru libertate a popoarelor din Balcani este încununată prin succesivă formare a statelor naționale. După Unirea Principatelor, în Moldova și Țara Românească are loc un proces de ștergere treptată a particularităților locale, de intensă circulație de valori în viața culturală. În Transilvania, înfrângerea revoluției din 1848 dusesese la reinstaurarea absolutismului, iar năzuințele de eliberare națională și de unificare a celor trei țări române se continuă prin acțiuni care tind să desăvârșească comuniunea națională de spirit și cultură între Moldova, Țara Românească și Transilvania: « hronicarii, stâlpii literaturii, ațișă unitatea morală prin aducerea-aminte a legăturii limbei și a singelui, și unii domni prin școale înflorite, deschise tot neamului. . . încotro și când își întorc românii ochii și gândul lor, dau de Principate, centrul vieții neamului. . . Ezistența politică a țărilor, cât de mică este sau a fost, era și este un punct strălucitor; și inimile românilor nu puteau fi aiurea; de aceea după aspirațiile politice a venit influința ideilor și a civilizației »¹. Atmosfera patriarhală este pătrunsă de curenți iuți veniți din alte părți, purtând semnele și simbolurile noi ale civilizației moderne. Societatea românească de la jumătatea secolului al XIX-lea nu este o societate orientală care trece sub zona de influență a Occidentului, ci « o societate tradițională, profund fixată într-o tradiție de mai multe ori seculară »², care intră în faza prefacerilor: în această epocă se naște « ideea unei acțiuni de perfecțiune interioară »³. « Schimbările de atitudine »⁴ și de mentalitate, modificările de conștiință vor reflecta ciocnirile dintre tradițiile de cultură occidentale și orientale, dar nu sub aspectul unor fenomene de mimetism sau tropism, ci în forma unui act de viață, mai mult, a unui act vital, de absorbție, asimilare și transfigurare.

Ca teatrul oricărui timp, al oricărui loc și al oricărui popor — « operă enormă și multiplă, în stare să primească și să păstreze prin flexibilitatea, întinderea și forma ei, amprenta secolului. . . »⁵ —, teatrul acestei epoci poartă sigiliul timpului. Se întîlnesc pe scenă imitația și creația, convenția și autenticitatea, iluzia și adevărul, contrastele unei culturi. Rămîn închise aci, transfigurate, « chiar vîrsta și trupul vremii, forma și apăsarea ei », cum spunea Shakespeare. Contrastele devin violente; în aparență, nimic nu se potrivește; în fond, nimic nu ajunge, nimic nu e prea mult: un proces viu, o stare de spirit clocotitoare în care se cristalizează valori. E spiritul vremii.

Reconstituirea ambianței de artă și idei, reconstituirea climatului de influențe și contraste în care se dezvoltă teatrul și societatea, spectacolul teatral și viața, creează zone concentrice în interiorul cărora poate fi captat și fixat în rețeaua analizei istorice și critice fenomenul viu, mobil, pulsativ, al teatrului epocii; atît de viu încît fără cadrul care îl reliefează și îi dă adîncime apare ca un joc de lumini, fugitiv și inconsistent. Sînt în istoria teatrului unele faze în care evoluția, valorile și trăsăturile artei teatrale nu pot fi prinse, înțelese și gustate decât printr-un proces prealabil de reconstituire, un proces care surprinde implicit principala linie de forță a evoluției istorice. În fazele de început sau de tranziție, tulburi și incerte, cercetarea nu întîlnește o curgere amplă și calmă a fenomenelor de

¹ Al. Russo, *Cugetări* (1855), în *Scrieri*, București, 1908, p. 68.

² Nicolae Iorga, *La société roumaine du XIX-ème siècle dans le théâtre roumain*, Paris, 1926, p. 4.

³ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini*

pînă în prezent, București, 1941, p. 303.

⁴ Nicolae Iorga, *op. cit.*, p. 3.

⁵ Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise* (1864), în: Hippolyte Taine, *Pagini de critică*, București, 1965, p. 275.

artă, ci scăpărări instantanee și arii întunecate; totuși linia de forță a dezvoltării istorice odată desprinsă, procesul își dezvăluie logica interioară proprie. În cel de-al treilea pătrar al secolului al XIX-lea teatrul românesc își desăvârșește evoluția ca *teatru național*, și aceasta este coordonata principală a dezvoltării sale în epocă, linia de forță care concentrează evenimentele, valorile, tradiția.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în întreg sud-estul Europei apar și se constituie, ca reflex al luptei pentru libertate și cultură națională, teatrele naționale. Denumirea de *teatru național*, teatru al unei națiuni, definește aci un fenomen artistic cu o mai veche existență de cele mai multe ori, dar abia acum oficializat în forma unei instituții de artă autonome, subvenționate de guvern sau de stat, cu legi proprii de organizare interioară, organism de propagare a ideologiei și culturii naționale investit cu o titulatură apropiată. Tradiția păstrării și reprezentării dramelor și operelor muzicale naționale, educarea și formarea culturală a întregii națiuni și nu numai a păturilor privilegiate prin noblețe și avere, sprijinirea teatrului de către stat prin măsuri organizatorice a căror aplicare este supravegheată de ordinea publică sînt idei legate indestructibil de noțiunea de teatru național⁶. Aceste exigențe primordiale ale vechiului principiu al teatrului național în Europa se regăsesc și în procesul de constituire al teatrelor naționale sud-est europene, dar în strînsă corelație cu idealurile și lupta forțelor democratice și progresiste ale timpului, în arena istoriei.

Teatrele naționale din Europa Occidentală, din Franța și din Germania s-au dezvoltat din teatre de curte, în ambianța culturii aristocratice⁷. Mai mult însă decît vechile tradiții ale teatrului medieval, mai mult decît magnificența și bogăția teatrului de curte pe care sînt fondate teatrele din apusul și centrul Europei, mișcările de afirmare națională, ascensiunea burgheziei, entuziasmul și elanul intelectualilor patrioți au imprimat un ritm rapid de evoluție teatrelor naționale din Peninsula Balcanică. De la societăți filarmonice și spectacole înjghebate de diletanți la școli de artă dramatică și reprezentații date de actori profesioniști, cu un repertoriu dramatic original, în teatre clădite și subvenționate de stat, istoria teatrelor naționale din sud-estul Europei străbate într-un timp scurt drumul către o artă teatrală modernă și intră în circuitul teatrului european, în istoria teatrului european. Este o patetică desfășurare de forțe în lupta pentru afirmarea conștiinței naționale și crearea culturilor naționale. Teatrele naționale din țările Peninsulei Balcanice au avut o evoluție aproape sincronă, cu faze și forme analoge de existență. La baza analogiilor înregistrate în această epocă în arta și cultura națiunilor din sud-estul Europei stă același unic ideal politic, unitatea și independența națională, care leagă într-un cerc de istorie comună dezvoltarea întregii Europe Orientale. Și totuși, în cel de-al treilea pătrar al secolului al XIX-lea, prin forța împrejurărilor, înflorirea culturilor naționale în această străveche arie de cultură comună se prezintă sub forma unor procese concomitente dar izolate, cu rare momente de comunicare și confluență⁸. În condițiile aservirii popoarelor din Balcani și de la Dunărea de Jos de către Imperiul Otoman, inițiativele de realizare a unui teatru național — cadrul instituțional al artei teatrale naționale — întîmpinau greutăți deosebit de mari. Sub dominația Imperiului Austro-Ungar, situația era asemănătoare. Date succinte⁹

⁶ Günther Schöne, *Le Théâtre National Allemand. Idée et Réalité*, în *Revue d'Histoire du Théâtre*, VI, 1964, nr. 2, p. 118—119.

⁷ În aceeași ambianță, vechea tradiție a teatrului de curte regească ori senorială este întîlnită în Ungaria și în Polonia. Un fenomen analog, deși cu alte premise și alt conținut, este cunoscut și în istoria teatrului rus, sub aspectul singular al trupelor de actori lirici și dramatici șerbi, care au reprezentat mai tîrziu, pe scena liberă a profesionalismului, arta națională.

⁸ Legăturile culturale între popoarele aservite marilor imperii absolutiste din centrul și sud-estul Europei s-au manifestat și sub aspectul — secundar — al circulației fenomenului teatral. Așa cum filarmoniștii greci au început prin a da reprezentații teatrale în afara Greciei, fie în coloniile și comunitățile grecești din Odesa, Viena, Triest, fie în țările române, în 1849 grupuri de emigranți poloni și unguri expulzați din țările lor pentru participare activă la revoluția din

1848 joacă spectacole de teatru în orașele de provincie din Bulgaria.

⁹ Pentru bibliografie, a se vedea: György Székely, *Conditions préliminaires indispensables à la formation d'un théâtre national hongrois*, în *Revue d'Histoire du Théâtre*, VI, 1964, nr. 2, p. 134—137; Kalan Kumbatović, *Deux tendances fondamentales dans l'histoire du théâtre slovène*, loc. cit., pp. 141, 143; Slavko Batusić, *Problèmes et crises pendant la formation du théâtre national croate*, loc. cit., p. 138—140; Ljubov Klosova, *Evolution et crise idéologique du théâtre national en Bohême*, loc. cit., p. 146—151; Zbigniew Raszewski, Polonia, în *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VIII, Roma, 1961, col. 296—298; Ghianni Sideris, Grecia, op. cit., vol. V, Roma, 1958, col. 1690—1691; Slavko Batusić, Jugoslavia, op. cit., vol. VI, Roma, 1959, col. 826—828; Jaroslav Pokorný, Cecoslovacchia, op. cit., vol. III, Roma, 1956, col. 333—335; I. Shaulov, *El teatro bulgaro*, Editorial de Libros en lenguas extranjeras, Sofia, 1964, p. 8—11.

cuprind mari aspirații și eforturi, și doar în aparență neizbînzi și întârzieri; în condițiile aceluia timp, în istoria acestor locuri, fiecare spectacol de teatru în limba națională putea avea dimensiunea unui act de cultură.

În comparație cu istoria teatrelor naționale din centrul și sud-estul Europei, dezvoltarea în forme instituționale a teatrului național românesc a fost mult intensificată de curentul general — pe plan național — de integrare în sistemul de instituții al statelor burgheze europene. În același timp, în istoria teatrului românesc forma modernă de organizare a teatrului — ca instituție națională, societate dramatică cu edificiu propriu — reprezintă un stadiu impus de evoluția artei teatrale autohtone: nu rodul unei inițiative programatice ci al unei realități existente¹⁰. În cel de-al treilea sfert de veac al secolului al XIX-lea continuă să se dezvolte sub auspicii naționale dramaturgia originală și școala de interpretare autohtonă, se întemeiază o tradiție; teatrul românesc își ia locul — ca *artă națională* — în circuitul de idei, inițiative și realizări al teatrului european. Evenimentele politice au avut un răsunet foarte puternic în istoria teatrului românesc, fie sub forma participării directe la actul istoric, ca fenomen popular de stîrnire și înflăcărare a conștiinței naționale, fie — esențial pentru evoluția lui — prin efectele mișcării reformatoare determinate de spiritul patriotic și critic care domină în anii 1849—1878 dezvoltarea culturii naționale. Tradiția spectacolului de teatru cult în limba română, veche de cîteva decenii, intră sub imperiul raporturilor de forțe declanșate în artă și cultură de evenimentele de istorie politică. În societatea timpului, în cultura și civilizația acelei epoci au intervenit, sub influența evenimentelor istorice, schimbări esențiale. Începe perioada de tranziție, marcată de contraste adînci, către forme de viață moderne.

Fazele de trecere deschid drum larg influențelor care se intensifică atunci cînd au și o tradiție. Influența franceză e veche în țările române, încă din secolul al XVIII-lea, cînd « influența Occidentului nu se mai manifestă nici prin Polonia, nici prin studenții români care se duceau în Italia să audieze lecțiile maeștrilor de la Padova; ea se manifestă în forma civilizației franceze care înlocuiește acum influența italiană în aceste regiuni ale Orientului »¹¹. Din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, limba diplomatică a Imperiului Otoman nu mai era italiana, nici latina, ci franceza, la Constantinopol ca și în Principate. Și urmările sînt cunoscute. Dar în societatea românească din cel de-al treilea pătrar al secolului al XIX-lea influența culturii franceze capătă caracteristici noi: « către 1860 a existat o nouă fază a influenței occidentale franceze asupra românilor. O nouă fază provocată de faptul că o nouă clasă vru să profite și ea de civilizația importată prin toate căile. Pînă atunci numai boierii voiau să o cunoască, nu totdeauna pentru a extrage din ea elemente utile dezvoltării patriei lor, ci mai ales pentru a se distinge de celelalte clase, incapabile să aibă același contact cu maeștrii și inițiatorii străini. . . »¹². Sursa originală de influență nu este atinsă. Nici nu putea fi. Burghezia mijlocie nu avea un contact direct cu cultura și civilizația franceză sau îl avea foarte rar. Totodată, intermediarul nu este numai vechea clasă boierească, ci și intelectualitatea; prin optica acesteia intră în circuitul de idei al epocii cultura franceză. Nu era în fond o dorință de a imita Franța și nici numai de a parveni la moravurile și mentalitatea aristocrației românești, ci mai degrabă de a se încadra în formele de existență ale unei societăți moderne, a cărei imagine strălucitoare era poate inexact reprezentată, dar extrem de atrăgătoare. În teatru există și alți intermediari: teatrul francez local în primul rînd, trupele franceze în turneu prin țările Europei Orientale. Actorii români care cunosc Franța sînt puțini, cei care învață acolo arta dramatică și mai puțini. Călătoriile au fost făcute în tinerețe, cele de mai tîrziu nu mai schimbă vechea formație, ci o împlinesc. Și mai cu seamă trebuia ales și creat repede, repertoriu, stil de joc, decor, gest și poză,

¹⁰ Teatrul cel Mare din București, inaugurat în anul 1852, deși evenimentul avea semnificația înființării unei instituții naționale, a primit titulatura de Teatru Național abia sub directoratul lui Alexandru Odobescu, în anii 1874—1875. De nenumărate ori pînă atunci, vechiul apelativ de « teatru național » fusese însă utilizat curent, pe afișe din anii 1837, 1846, 1849 sau încă din 1835 în titlul *Gazetei Teatrului*

Național, pentru a desemna teatrul românesc din București sau din Iași.

¹¹ Nicolae Iorga, *Influences occidentales sur le développement des Roumains*, în *Etudes roumaines*, I, *Influences étrangères sur la nation roumaine*, Paris, 1923, p. 87—88.

¹² *Ibidem*, p. 90.

potrivit cu gustul unui public naiv, avid de lucruri și întâmplări pitorești ori extraordinare, vesele, triste, noi.

În teatrul românesc este dominantă influența culturii franceze, influență primită și asimilată pe un fond autohton în formație, absorbită și filtrată într-o viziune proprie. Dezvoltarea mișcării teatrale românești, în comparație cu evenimentele de cultură teatrală, stilurile și curențele din istoria artei teatrale franceze, prezintă doar o întârziere relativă și aceasta se explică nu numai prin efervescența interioară la care ajunsese teatrul românesc, prin capacitatea de a capta, transforma și reda într-o modalitate proprie, nu de puține ori originală, de concepție și creație o experiență mai bogată și mai complexă de viață teatrală, ci mai ales prin corespondențele culturale și spirituale, chiar de ordin politic, stabilite pe planul evenimentelor istorice între Franța și România. În această epocă preponderența teatrului francez pe scenele țărilor europene în general nu este numai un fenomen de circulație a ideilor și spectacolului teatral prin turnee, repertoriu dramatic, tipologii ale « caracterelor dramatice », modele și stiluri de interpretare, criterii de apreciere, ci în special un fenomen de corespondență între avansul istoric al burgheziei franceze și dezvoltarea cvasiconcomitentă a burgheziei în țările europene și, o dată cu aceasta, a culturilor naționale, care poartă în etapa de constituire a lor amprenta spiritului burghez. În teatrul francez triumfă « climatul mediu și gustul burghez »; și în Italia teatrul întreg secolului al XIX-lea se înscrie în aceeași sferă, în formula « spirit burghez, teatru burghez »¹³. Lumea eroilor ideali, a marilor pasiuni absolute în conflict eroic sau absurd cu destinul, cu societatea și cu oamenii este răsturnată, redusă la dimensiuni cotidiene, în melodramă, « falsă dramă » a celui de-al treilea pătrar al secolului al XIX-lea, « teatru al cărui scop suprem pare căsătoria sau moștenirea; unde se face multă agitație în materie de copii legitimi și bastarzi, femei caste și femei compromise, scrisori suspecte și documente arse; unde una din temerile cele mai mari este scandalul, una din cele mai frecvente soluții — provocarea la duel, și conversațiile care nu sînt de dragoste sînt dezbateri cu subiect economic — despre bursă, dote, cumpărări, donații, rente, testamente. . . »¹⁴. Ca și eroii romantici, dar în mai mare măsură decît aceștia, eroii convenționali ai melodramei păstrează disponibilitatea de a se adapta pe alte meridiane, unei alte ambianțe istorice, unui alt climat cultural. Potolind setea de pitoresc și aventură, de stări și situații paroxistice într-un cadru familial și social care nu mai este imaginat, ci recunoscut de spectatorul burghez, aducînd sensul moral al dramei romantice la diapazonul pildei moralizatoare, fără elevație tragică, dar foarte eficace, ei sînt tipurile dramatice reprezentative ale acestei epoci, ale teatrului burghez. Este un teatru al iluziei și al convenției; sub acest aspect și în acest sens, teatrul francez al anilor 1830—1860 a oferit teatrelor naționale europene din cel de-al treilea pătrar al secolului al XIX-lea o serie limitată de motive și genuri, dar cu infinite variațiuni pe aceeași temă.

În teatrul românesc din perioada 1849—1878, modelul străin, fie că este vorba de teme și tipuri dramatice, de stiluri sau tehnici de interpretare, este asimilat și modificat de spiritul autohton care irumpe în trama și structurile dramatice străine, de ambianța culturală generală, de cerințele unei societăți în plină dezvoltare; mai mult decît atît, schemele împrumutate sînt invadate de realitățile autohtone, de ideile și imaginile desprinse din societatea românească și generate de ea. În același timp, ca o moștenire din etapa anterioară, și e firesc pentru istoria unui teatru național începută tîrziu și urmată de o dezvoltare rapidă, aptitudinea de a asimila cultura teatrală contemporană și de a intra în circuitul de idei al teatrului european este mai mare și cu rezultate mai temeinice decît aceea de a reacționa intens în domeniul spectacolului, pe planul preluării realizărilor concrete de artă teatrală. Nu numai relațiile de captare și capacitatea de asimilare a influenței artei europene mărturisesc vitalitatea mișcării teatrale naționale românești. Mai mult, în procesul de falsă « denaturare » a unor soluții unice, fixe și rigide, de deformare a modelului străin, apar trăsăturile proprii și particulare ale artei teatrale originale și stilul de teatru a cărui tradiție se încheagă acum rezultă tocmai din transformarea căreia îi este supus

¹³ Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, vol. II, Milano, 1958, p. 149.

¹⁴ *Ibidem*, p. 132.

modelul¹⁵. Influența străină nu este o generatoare a fenomenului, ci doar un factor de stimulare care a întâlnit, în climatul vieții citadine românești, pe lângă condițiile propice, structura primordială, proprie și specifică, a unor forme teatrale autohtone.

Teatrul românesc cult s-a dezvoltat în mediul citadin, în orașele de capitală cu un public de boieri, de negustori și meseriași, mici burghezi și intelectuali și în orașe de provincie. Viața orașelor e dinamică, orașe în care clădirile în stil neoclasic au coloane ionice din var și nisip, capiteluri și frontoane decorate cu sculpturi de ghips; ulițele sînt podite cu butuci sau piatră de rîu, iar la sărbători, cu brazi tăiați, aduși din munți¹⁶; manufacturile se transformă în mici nuclee de industrie și negoțul prosperă de la tarabă și harabaua de tîrg la magazinul universal. Călătorul străin vine de la Giurgiu la București pe vechi drumuri de șleau, peste cîmpuri pustii, « și tot timpul drept lângă tine, în mijlocul acestui șes, fără cale, prin țară nelucrată, firul telegrafic care leagă Bucureștii cu Viena și Constantinopolul »¹⁷. Din depărtare sclipesc ca niște « plăci de argint » acoperișurile ascuțite, învelite cu tinichea nouă. Lîngă palatul domnesc pasc bivolii. Iașul înconjurat de păduri, vii și mănăstiri, cu case albe și biserici cu turnuri ascuțite ca niște minarete, pare Algerul văzut din largul mării¹⁸. Are fereade turcesc, plăcintari greci, corturi de țigani. « Nemărginitul sat al Bucureștilor » (« une bourgade immense »), cu case boierești pline de « covoare de Aubusson și de Smirna, mobile de Viena, lucruri de Paris, porțelane de China, Ungaria, Sèvres. . . »¹⁹, apare călătorilor străini ca « orașul contrastelor »²⁰, un imens « caravanserai »: « Occidentul și Orientul se întîlnesc aci, se amestecă, se ating într-o liniște desăvîrșită, fără să pară surprinzătoare existența lor în același loc »²¹. Butcele și caleștile vieneze, carele mocănești, « arce ale lui Noe », trase de « bivoli enormi cu ochii roșii »²², grădinile cu arbori exotici, grădinile — « nemărginită tapițerie de frunziș »²³, palatele și bordeiele, moravurile orientale și luxul occidental fac din București un model de contraste²⁴. Orașul « nu era o țară, ci două, și cea de desupt nu se prezenta în curata-i haină de țară, ci în caricatura mahalalelor și, chiar în centru, erau încă rămășițele copiei Țarigradului decadentei »²⁵. Peste contraste și dizarmonie, « forța și vitalitatea » rămîn « foarte vizibile »²⁶. La București, capitala țării, și în vechea cetate a Iașului sînt concentrate cele mai importante manifestări de artă și cultură, de teatru: « acest teatru al Iașului care a precedat pe acela al Bucureștiului, fiind nutrit de o intelectualitate mai puternică și de un talent cu mult mai energic »²⁷.

Totuși, fenomenul teatral nu este reprezentat exclusiv în orașele de capitală; situate în drumul diligențelor, vizitate de trupe românești și uneori și de actori străini în turneu, cu săli de teatru improvizate, amenajate sau clădite special, sub regimul antreprizelor și de

¹⁵ Se întemeiază în această epocă tradiția teatrului românesc, fenomen care trecea neobservat în mijlocul frământărilor legate de înființarea unei instituții, a școlilor de artă dramatică, a asociațiilor de actori, de introducerea aparatului modern de concesiuni și subvenții, de realizarea în practică a unei reforme de tip burghez. Reforma a avut, ca și majoritatea celorlalte reforme ale regimului instaurat, o valoare mai mult formală și declarativă. Sistemul de instituții moderne înființate în vederea organizării la nivel european a dezvoltării culturii românești funcționează în forme variate, evoluind de la simpla asociație intelectuală pînă la instituția de stat. Nu numai înființarea unei școli de teatru care continuă tradiția vechilor filarmonici, asimilind însă și principiile moderne de predare a artei dramatice ale maeștrilor pedagogi din Franța, dar și apariția regulamentelor de concesiunare comercială a teatrelor, a regulamentelor de disciplină interioară a activității de creație în teatru, ca și impunerea unor măsuri organizatorice care asigură, treptat, recunoașterea teatrului românesc ca instituție națională autonomă sînt aspecte în care se reflectă intensificarea vieții teatrale în cel de-al treilea pîtrar al secolului al XIX-lea.

¹⁶ Eugène Poujade, *Scènes et souvenirs de la vie politique et religieuse en Orient, III, Les Principautés danubiennes avant et après la guerre*, în *Revue des Deux Mondes*, tom. V, Paris, 1859, p. 159.

¹⁷ Ferdinand Lassalle, *Bucureștii în anul 1857*, trad. Lucia Bogdan-Seichter, în *Calendarul Ligei Culturale pe anul 1926*, p. 41.

¹⁸ G. Le Cler, *La Moldo-Valachie, ce qu'elle a été, ce qu'elle est, ce qu'elle pourrait être*, Paris, 1867, p. 79—80; cf. N. A. Bogdan, *Orașul Iași*, Iași, 1913, p. 430.

¹⁹ G. Le Cler, *op. cit.*, p. 30; cf. Nicolae Iorga, *Istoria Românilor prin călători*, III, București, 1922, p. 256.

²⁰ Eugène Poujade, *loc. cit.*, p. 141.

²¹ Charles de Moüy, *Lettres du Bosphore. Bucarest — Constantinople — Athènes*, Paris, 1879, p. 7.

²² Eugène Poujade, *loc. cit.*, p. 141.

²³ G. Le Cler, *op. cit.*, p. 34.

²⁴ J. H. Skeene, *The Frontier Lands of the Christian and the Turk, comprising Travels in the Regions of the Lower Danube in 1850 and 1851*, vol. I, Londra, 1853. « Inchipuți-vă această învălmășeală, acest sălbatec vălmășag, tot acest haos turbat și pitoresc, acest amestec drăcesc de case, lucruri și oameni. . . tabloul Bucureștilor. Dacă-l iei tot, în întregime, cum mi s-a întîmplat mie întiași dată, trecînd la iuțeală cu trăsura prin străzi, se confundă toate aceste forme, colori și lucruri, așa că nu poți să observi contraste de un caracter hotărît: nici o fizionomie proprie, ci impresia care o ai e a unui caleidoscop care rulează cu iuțeală mare »; Ferdinand Lassalle, *loc. cit.*, p. 39.

²⁵ Nicolae Iorga, *Istoria Bucureștilor*, București, 1939, p. 287.

²⁶ Charles de Moüy, *op. cit.*, p. 14.

²⁷ Nicolae Iorga, *La société roumaine du XIX-e siècle dans le théâtre roumain*, Paris, 1926, p. 26—27.

multe ori din simplă pasiune pentru teatru, orașele de provincie întrețin o viață de petreceri și divertisment în care teatrul are un loc aparte, privilegiat. În orașele de provincie ale Principatelor Unite, spectacolul de teatru este un divertisment și o modă, care ridică prestigiul vieții culturale a orașului. În Transilvania, mișcarea teatrală de amatori are 'gravitatea firească a unei inițiative care nu se poate realiza pe deplin și elanul luptei în numele ideii de teatru național. Oltenia e numai « un colț din societatea orientală, sumbră și pitorească, sărmană și bogată în culoare »²⁸; în vestitul iarmaroc al Fălticeniilor, veșminte și redingote europene, reprezentații de păpuși și concertul unor arfoniste germane²⁹. Dar la Craiova, Galați, Botoșani, Bacău, sînt reprezentate în « teatre naționale » comedii cu cîntece și melodrame privite și aclamate ca o manifestare de artă de același public care urmărea, ca o veche tradiție, spectacolele de bilci ale iluzioniștilor și scamatorilor, recitalurile de muzică și poezie date de școlari, teatrul de societate.

Călătorii străini sînt impresionați de viața de petrecere a orașelor, de spectacole, de somptuozitate și belșug: « Ceea ce însă ne-a uimit în adevăr (la București — n.n.) a fost Teatrul și Șoseaua. La Teatru am văzut o piesă românească, și, cu toate că nu am înțeles limba, cu toate acestea nu mi-a scăpat din vedere excelența, fineța și rotunjirea jocului. Splendoarea salei însă și splendoarea costumelor întrec tot ce poți vedea în teatrele germane, afară de Opera din Berlin. Dresda și alte multe nu se pot asemăna. Foyerul însă întrece chiar cu mult pe acel al Operei din Berlin. Am mîncat aici o farfurie de fructe zaharisite, fructe care, afară de struguri, ni erau de o proveniență necunoscută, care o să-mi rămînă în veci neuitată »³⁰. Spectacolul de teatru intră în literatura originală, motiv de inspirație, document al vremii în romanul realist al lui Nicolae Filimon sau I. M. Bujoreanu, prilej de exaltare romantică a artei în melodramă³¹. În romanul *Mistere din București*, apărut în 1862, există pagini de evocare a atmosferei unui spectacol de teatru românesc din aceeași epocă: « Începutul spectacolului se fixase de la opt ore seara și curtea teatrului era plină de trăsuri încă de la șapte ore și jumătate. Sgomotul gendarmilor și al servitorilor se auzea de departe; lumea începuse a intra în teatru în cea mai mare confuzie și îmbulzeală ca cum s-ar fi temut că va perde șirul vreunui act dacă nu va fi instalată înainte de ora fixată. Damele erau ca niciodată în mare toaletă, căci ele se gătesc totu-d-auna mai bine cînd prevăd că va fi lume multă. Mirosul parfumurilor se respîndea cu putere în toată sala teatrului. Nu se mai auzea decît fîșiturile rochiilor de mătase și disputele oamenilor din parter cu așezarea pe la locurile lor. În fine maestrul de capelă dete semnalul lovind cu o bagetă tinicheaoa unei lampe. Sgomotul se înpușină și orchestra începu uvertura. Cortina se rădică după zece minute și toți spectatorii își ațintez privirile spre decorațiile scenei »³². În sala de teatru intra un public eteroclit, eterogen. Tîrgoveții văzuseră circuri, panorame, muzee de ceară, « ercoli », fantasmagoriști, « danțași pe funie », acrobați și saltimbanci; au văzut și spectacole de teatru sau de operă străine, și pentru ei cuvintele aveau sonoritate, nu și sens; au privit, fascinați de culoare și formă, de mișcare; acum insolitul le apare firesc, pentru că între ei și actul teatral se interpune un paravan sclipitor, caleidoscopic, făcut din neînțelegere și eroare. Reacția publicului mărunț la convenție și iluzie nu este ilară, nici critică. Printre îngeri, draci, « spectruri și geniuri », curcani colosali, focuri, ape, ciclopi și giganți, fulgere și trăsnete³³, « drame polisflisvoase care face părul măciucă și batistele de se moae în lacrimile fiențielor sentimentale <de> pare că le scoate din o

²⁸ Charles de Mouÿ, *op. cit.*, p. 5.

²⁹ Wilhelm von Kotzebue, *Aus der Moldau, Bilder und Skizzen*, Leipzig, 1860, p. 130.

³⁰ Ferdinand Lassalle, *loc. cit.*, p. 42. Și despre plimbările la Șosea: « Pe amîndouă părțile Șoselei parc verde, în care cîntă muzica militară, și o mulțime de trăsuri, care trec în sus și în jos, ca să fie văzute și să vadă... am rămas uimit: defilau cel puțin patru sute de trăsuri. Și între ele ce strălucitoare echipaje! Și arnăuți în aur! Și costumele grecilor! Și lacheii în roșu, cu bărbi albe pînă la briu! Și cocoanele, cocoanele, cocoanele! » (*loc. cit.*, p. 43). Și tot în acei ani: « Copoul este plimbarea leșului; mai puțin îngrijită, mai puțin cultivată, mai puțin înflorită decît șioaseaoa noastră,

dar mai pitorească, mai poetică, mai melancolică, căci pare a simți părăsirea în care s-a lăsat tot în Moldavia... » (Pantazi Ghica, *Impresiuni de călătorie în Moldavia*, în *Independința română*, București, an V, 1863, nr. 64, 23 august, p. 15).

³¹ « Publicul judecă și încoronează meritele unei artiste. Cei ce flueră și critică artele fără a le înțelege bine sînt orbi în mijlocul luminei, sînt demoni care pizmuesc lumina cerurilor » (Al. Pelimon, *Actrița din Moldova*, București, 1852, p. 106).

³² I. M. Bujoreanu, *Mistere din București*, București, 1862, p. 107—108.

³³ *Vezi Nichipercea*, București, 16 decembrie 1862.

albiă de leșie, . . . acele piese mirobolante care sperie copiii <și> nu sunt decât machine, decoruri și trape, și în care arta nu are nemic a face »³⁴. Reconstituirea climatului de spectacol este revelatoare. « Afișe mari, litere mari, vorbe pompoase și resunătoare, tablouri ferme-cătoare și îngrozitoare, îngeri, draci, fantasmagorii, fel de fel de mașinerii, nimic nu se uită din ce poate uimi și atrage mulțimea la teatru. . . Publicul râde, și râde cu hohot, numai când vede oamenii alunecând pe ghiață, când unul se ridică în aer cu umbrela, când alții sunt isbiți într-o alee de palme și de picioare, când vede umblînd pe scenă un curcan colosal, când unul voiește să stingă o luminare și lumina se ridică în sus »³⁵; sînt piese în care bătrînul aspru haiduc Jianu apare ca « un tînăr de salon, frumos, spirituale, glumeț »³⁶; substanța comică pare extravagantă și absurdă; nu e decât naivă și grotescă. Apare și « căpitanul viteaz al pandurilor de peste Olt, Tudor Vladimirescu, zugrăvit în caricatură pe un petec de mucava, străbătînd scena ca tablou alegoric, tras cu sfori pe rotile, în o aureolă de focuri de Bengal »³⁷; și « panorama strategică a Plevnei în mărime naturală, cu epizode din isprăvile oștenilor români în tablouri comice »³⁸, ale acelor oșteni despre care, la luarea cu asalt a Griviței, un martor străin scria că « au dovedit că știu să moară » /. . . /; răniți, suferă în tăcere, « dorind doar să scrie acasă »³⁹. Cîteodată însă paravanul de convenții și iluzii cade și pe scena goală apar eroii teatrului românesc, Chirițe ot Bîrzoieni și parăponiști, cocoane Zamfirițe, Baba Hîrca, Kera Nastasia și Păcală, Barbu Lăutaru, slujnicari și lefegii, Răzvan Vodă, răzeși, boieri și ciocoi: « era vorba de adevărate creații; numai că aceste creații erau clădite, cu toate elementele lor esențiale de observație și de reproducere, pe o *tramă* (s.n.) care aparține în mare parte teatrului francez »⁴⁰. Urzeala este rară, destrămată, dar pe scenă scapără și sună o țesătură grea, de preț, muiată în aurul vechi al limbii românești. În teatru apare societatea românească a secolului al XIX-lea. Mult timp vor sta alături, pe aceeași scenă, Azurina, fata aerului⁴¹, Hamlet și Don Juan de Marana, Ruy Blas și miniștrii lui, un decor gogolian populat de Sorcoveanu și Morcoveanu (Bobcinski și Dobcinski), și eroii vechiului repertoriu național care va avea puterea, cu timpul, « să îndepărteze de pe scenă florile exotice și de senzație ale teatrului francez modern »⁴², să emancipeze arta dramatică de « nefasta influință franceză cu toate ideile ei pe dos despre clasicism, cu mișcarea ei pe catalici, cu vorba afectată și pronunția falsă »⁴³. Spectacolul de teatru nu analizează, nu descoperă: *zugrăvește*. În dramaturgie și în arta scenică nu marile pasiuni, natura omenească, gîndirea filozofică sînt în prim plan, ci *caracterele* și *moravurile*; este faza de cunoaștere a mediului social, o fază a *portretelor* istorice sau contemporane. Apar noi tipuri sau — mai subtil — imaginea satirică a noilor tipuri sociale: miniștri, lefegii, ziariști, deputați, demagogi și retrograzi. Tirada clasică devine un discurs, patriotic sau comic, care afirmă « libertatea și egalitatea » și deseori în comediile lui Alecsandri sînt surprinse, ca o tematică autohtonă modernă, preocupările de « politichie », discuțiile despre « capitație », impozitul pe cap de om care atinge și pe boierul velit. Sînt reflexele autentice ale evoluției sociale autohtone și nu imagini forțate ca în prelucrările și adaptările grăbite: « Români, localnici din București, Buzău ori Tîrgoviște, cu moravuri și apucături de Sport, de Highlife, de Scating-Rink, de Bursă, de Quartier-Latin ori de Café-Tortoni. . . »⁴⁴.

Nu intră încă într-un con de umbră finalitatea romantică a teatrului, declarată de Victor Hugo, misiunea națională a dramei sau, mai vag, dar cu orizonturi necuprinse, misiunea ei

³⁴ Pantazi Ghica, *Toamna. Viile. Deschiderea sezonului teatral*, în *Independința română*, București, an V, 1863, nr. 73, 5 oct., p. 290.

³⁵ (Pantazi Ghica), *Teatru român. Actorii. Piese. Directorul. Guvernul*, în *Independința română*, București, an IV, 1862, nr. 91, 1 decembrie, p. 6.

³⁶ (Pantazi Ghica), *Teatru român*, în *Independința română*, București, an IV, 1861, nr. 24, 27 octombrie, p. 79.

³⁷ I. L. Caragiale, *Literatura în teatrul nostru (I)*, în *ciclul Cercetare critică asupra teatrului românesc*, în *România liberă*, 11 ian. 1878.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Fr. Kohn-Abrest, *Zig-zags en Bulgarie*, Paris, 1879, p. 279, 284—285.

⁴⁰ Nicolae Iorga, *La société roumaine du XIX^e siècle dans le théâtre roumain*, Paris, 1926, p. 27.

⁴¹ « Să mergem și prin lumea aerului; destul am văzut oameni și fiare, asasini, crime, trădare, desperare, haiduci, fiul care blestemă pe muma sa; să mai vedem și îngeri, diavoli, ursitori și pe regina lor pe un tron de aur, încongiurată de stele și lumină, talismane prin cari chiamăm pe cine voim și dobîndim ceea ce dorim. Eată *Fata aerului* » (Pantazi Ghica, *Teatru român*, loc. cit., p. 79).

⁴² Mihail Eminescu, *Teatru de vară*, în *Curierul de Iassi*, 4 iulie 1876.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ I. L. Caragiale, *Literatura în teatrul nostru (II)*, în *ciclul Cercetare critică asupra teatrului românesc*, în *România liberă*, 17 ian. 1878.

umană. Izvoare mai vechi din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, de la Niccolo Barbieri ⁴⁵ la Fr. Riccoboni ⁴⁶ și R. de Sainte-Albine ⁴⁷ se recunosc în formule cu rezonanțe aristotelice: «teatrul — imitație a naturii», sau rinascentiste: «teatrul — oglindă a societății», formule care au avut forța unor aforisme în gândirea teatrală românească a vremii și au durat îndelung, în variante laconice sau înflorite de metafore, în scrierile lui Alecsandri, Heliade, Barițiu, Negruzzi și Kogălniceanu. În starea de spirit generată de ele se constituie finalitatea nouă a teatrului, realistă, lucidă, de cunoaștere a societății, a vieții. Această finalitate se înscrie în atmosfera de contraste a timpului și pe scenă se reflectă oscilarea între extreme, între aparență și realitate, între iluzie și adevăr. Cărturarii au intervenit activ în viața și istoria teatrului românesc din secolul al XIX-lea; de formație clasică, moralști și observatori lucizi ai societății, analiști ai fenomenului teatral, intervenția lor a introdus un spirit raționalist, o viziune scientistică în gândirea teatrală a epocii și a creat tensiunea intelectuală a acestui proces de evoluție. Căutarea adevărului implica însă răsturnări, momente de dezechilibru, critică și negare; sînt semnele fazelor de tranziție și ale evoluției accelerate: «depărtați din starea mai normală a dezvoltărilor treptate, pentru noi etatea de aur a patriarhalismului literar și științific a dispărut. Critica, fie și amară, numai să fie dreaptă, este un element neapărat al susținerii și propășirii noastre, și cu orice jertfe și în mijlocul a oricărui ruine trebuie împlîntat semnul adevărului!» ⁴⁸ Notățiile teoretice și critice ale oamenilor de teatru români au un timbru particular surprinzător. În marea orchestră europeană se disting, peste timp, sunetele unui instrument original, care nu repetă, nici nu acompaniază, ci lărgeste spațiul sonor. «Cel mai prețios dar al actorului» este reprezentarea adevărului și naturii «în acțiune» ⁴⁹, scrie Alexandru Odobescu comențind «ideile practice» ale lui Edmond Got, și observația îl apropie — ca și pe Hasdeu — de aria esteticii europene dominată de geniul lui Francesco de Sanctis: arta se supune forțelor care acționează natura și istoria — temelia artei este viața ⁵⁰. Și viața nu mai este modelul de imitat; viața este sursa și impulsul vital al artei care o continuă în alte forme de existență. Se ivesc coincidențe și paralelisme surprinzătoare, care pot duce la confuzia împrumutului de idei, de concepte, de formule. Adevărul stă în altă parte.

Teatrul reflectă epoca, societatea, dar niciodată el nu este numai un reflex, o emanație a spiritului vremii, ci un univers propriu cu o viață proprie. Gîndirea estetică despre teatru din cultura românească a acelei epoci își trage seva din fenomenul viu al teatrului românesc. Peste influența ideilor de circulație europeană și procesul lor de receptare, teatrul românesc există și generează idei. În evoluția teatrului românesc din această epocă ideile nu se mai află la suprafață ca niște linii trase apăsate într-un material inert, amorf, care capătă astfel relief și volum. Ideile sînt cuprinse organic, închegate în structura fenomenului; ele se smulg încărcate de imagini, într-o formă brută; trecute prin filtrul abstracției, rămîn întotdeauna vii, concrete. Nu apar în sisteme închise, ordonate logic. Sînt străfulgerări, intuiții care străbat intervale lungi de meditație, fără să mai aibă răgazul întoarcerii. Între gîndirea teatrală a popoarelor cu secole de tradiție în urmă și ideile despre teatru din cultura românească a epocii există concomitențe — regăsite în același plan — dar de altă natură și cu alte proveniențe. Esența este însă aceeași.

Între teatru, forul public al problemelor de limbă, și literatura vremii există strînse legături nu numai în privința dramaturgiei, dar și în privința modalităților literare de zugrăvire a caracterelor în romanul istoric, în romanul de frescă documentară. De asemenea, legătura teatrului cu celelalte arte, cu muzica și cu arta plastică, nu există numai prin prisma analogiilor care se observă în dezvoltarea istorică. Mai mult decît atît, ca într-un sistem de vase comunicante, procedeele, modalitățile și chiar viziunile și concepțiile de creație nu sînt numai sincrone, ci au același caracter, de cunoaștere a societății vremii, a climatului

⁴⁵ *La supplica discorso familiare di Niccolo Barbieri detto Beltrame, diretta a quelli che scrivendo e parlando trattano de 'Comici transcurando i meriti dell'azioni virtuose*, Veneția, 1634.

⁴⁶ *L'Art du Théâtre*, Paris, 1750.

⁴⁷ *Le Comédien*, Paris, 1741.

⁴⁸ Titu Maiorescu, *Direcția nouă în poezia și proza română*

(1872), II, în: Titu Maiorescu, *Critice*, București, 1966, p. 145.

⁴⁹ Al. Odobescu, *Școala dramatică*, în *Epoca*, București, 29 oct. 1887.

⁵⁰ Guido Morpurgo-Tagliabue, *L'Esthétique contemporaine*, cap. I — *Du Romantisme au Naturalisme*, Milano, 1960.

de AL. PALEOLOGU

Numele lui Frédéric Damé este cunoscut publicului de azi poate numai din schița memorialistică a lui Caragiale *Națiunea română*, scurta istorie a ziarului cu acest titlu pe care l-au scos împreună pe timpul războiului pentru independență și care, după un strălucit succes de tiraj, a încetat lamentabil în urma publicării unei știri telegrafice, expediată într-o criză de entuziasm potatoric de un corespondent mai mult optimist decât scrupulos, care anticipa căderea Plevnei (*Médoc fini, votca, tzuïca, dedans*). Îl mai cunosc și cei care au prilejul să consulte excelentul său dicționar român-francez care cuprinde un foarte bogat vocabular al limbii române și un nu mai puțin bogat tezaur de citate savuroase din autori vechi și mai ales din proverbele românești. Acestea din urmă i-au fost fără îndoială furnizate lui Damé de către Zane, autorul *Proverbelor românilor*, cu care era înrudit prin căsătorie (a doua soție a lui Damé, de care mai târziu a divorțat, era născută Zane). Cercetătorii istoriei literare îl știu pe Frédéric Damé ca pe unul din cei mai perseverenți detractori ai lui Caragiale: « Frédéric Damé pe care-l vedem pe urmele lui Caragiale ca pe un biet cotei sfrijit și știrb lătrînd ca la urs » scrie plastic și sugestiv un autor de azi ¹. Atacurile lui la adresa lui Caragiale, pe cît de inepte pe atît de perfide, întreținute de o acrimonie vindicativă, erau polița pe care i-o plătea autorului *Scrisorii pierdute* pentru felul cum a vorbit în *O cercetare critică* de plagiatele lui dramaturgice și de traducerea piesei *Fiica lui Tintoretto*. Atitudinea lui Damé față de Caragiale e una din acele enormități care compromit în chip ireparabil faima și amintirea unui critic. Aceasta cu atît mai mult cu cît era în mod vădit conștient de valoarea artistică a pieselor lui Caragiale pe care le contesta cu argumente patriotice, morale și estetice de o stupiditate pe care Mitiță Sturdza, mai târziu, n-a putut-o depăși decât prin agramatie. Frédéric Damé nu avea nici măcar scuza cecității intelectuale a premierului liberal academician. În *Națiunea română*, schița scrisă în 1899, deci douăzeci de ani după prima și cea mai violentă cronică a lui Damé, Caragiale spune: « Îl cunoșteam pe Damé ca pe un om deștept și întreprinzător. . . » « Damé era un om cu deosebite calități — foarte harnic, neobosit și înzestrat cu o fantazie rară ». Caracterizarea e fără maliție, cu excepția « fantaziei rare » care se referă la sistemul de a fabrica sau umfla știrile din condei; desigur că în Damé a văzut Caragiale un model al reporterului Caracudi. Eminescu îl socotea ca « încă un tip din specia Rică Venturiano » ². Articolul lui Eminescu, la care vom reveni, de o incisivitate superbă și necruțătoare, e destul de sofistic și nu tocmai drept. Făcînd abstracție de penibila lui ranchiună față de Caragiale și de exemplara lipsă de talent a încercărilor beletristice (*Visul Dochiei*, *Iubirea și datoria* — în colaborare cu Ascanio, piesă neterminată —, nuvelele *Mixandra* și *Casa spînzuratului*), precum

¹ Ion Roman, *Caragiale*, București, 1964, Ed. Tineretului.² *Timpul*, 8 aprilie 1879 (nesemnat).

și de faptul că, publicist poligraf stimulat de stipendii, se încumeta să scrie despre orice, în aproape orice domeniu, cu o prea promptă și improvizată competență, Frédéric Damé rămâne totuși un om de reală cultură, poliglot, inteligent, nu lipsit de finețe. Ca lexicograf opera lui a rămas clasică. Ca profesor de limba și literatura franceză la St. Sava a lăsat amintirea unui dascăl excelent și iubit. Ca cronicar dramatic, fără să aibă despre teatru o concepție teoretică acceptabilă sau măcar coerentă, a formulat judecăți nuanțate și juste despre jocul actorilor și despre câteva din marile piese ale repertoriului. Foiletoanele lui din *Românul*, ținute permanent pînă în 1880, se citesc și azi cu interes, uneori chiar cu plăcere, și au contribuit fără îndoială, în epocă, la formarea gustului și la integrarea fenomenului teatral într-o perspectivă de cultură.

Născut în 1849 la Tonnerre, în Franța (departamentul Yonne), ca fiu al unui *avoué*, a făcut studii juridice la Paris³. Într-un articol din *Românul*⁴ ne informează că în 1868 întemeiasă la Paris un « ziar literar », *L'Avenir*, primul în care a scris și care publica în fiecare număr articole privitoare la România. În legătură cu această publicație a primit o frumoasă scrisoare de la Edouard de Laboulaye cu care era « în relații de familie ». Cîteva date biografice oferite de Eugen Jebeleanu într-un articol de revistă⁵, din sursa G. Baiculescu, arată că Frédéric Damé a colaborat între 1868—1870 la *Le Gaulois* și *Le Figaro* a făcut critică dramatică la *Revue populaire*, iar între 1870—1871 a fost redactor la *La Cloche* și *Le Corsaire* (la care colaborase și Baudelaire). Înainte de a-și părăsi țara pentru a se stabili în România publicase la Paris două cărți: *L'Invasion* (« poem ») în 1870 și *La Résistance* în 1871.

Amănuntul cel mai interesant din epoca lui de tinerețe pariziană îl constituie relațiile de probabilă amicitie pe care le-a avut cu Isidore Ducasse, zis conte de Lautréamont, autorul celebrilor *Chants de Maldoror*. Fragmentele acestuia intitulate *Poésies*, « préface à un livre futur », scrise într-o proză aforistică și cristalină și care alcătuiesc un soi de palinodie la marea lui operă blasfematorie și întunecată, sînt dedicate mai multor persoane, grupate pe categorii, din care a treia: « Aux directeurs de revues / Alfred Sircos, Frédéric Damé ». Damé a avut toată viața pasiunea întemeierii și conducerii de publicații periodice; cum am văzut, debutul și l-a făcut într-un asemenea periodic propriu. Deși nu există nici o indicație că Lautréamont ar fi publicat ceva (dar ce?) în acel *L'Avenir* al lui Damé, apare plauzibil ca relațiile lor să fi fost de această natură. Colegi de școală nu au fost, căci poetul, care de altfel și-a făcut colegiul la Tarbes și la Pau, iar ca studii superioare a urmat matematicile, îi indică pe alții cu această specificare, în a doua grupă a dedicatarilor (iar unul din foștii lui camarazi de la Tarbes, Henri Mue, figurează în prima, din care mai fac parte militanții socialiști Joseph Durand, om de știință, exilat după înăbușirea Comunei, și Georges Dazet, avocat la Tarbes). În timpul vieții Lautréamont nu a reușit să iasă din anonimatul literar cel mai total iar relațiile sale par să fi fost numai cu oameni obscuri, veleitari mai mult sau mai puțin ratați, dar care aveau probabil iluzia unui ascendent asupra poetului, tratîndu-l poate cu superioritate protectoare. În orice caz e sigur că Damé a fost departe de a bănuî genul lui Lautréamont; numele acestuia nu apare niciodată sub pana lui, nici măcar după ce critica franceză, către sfîrșitul secolului, a început să-l ia în seamă, prin Rémy de Gourmont în primul rînd (dar Damé nu pare să mai fi urmărit mișcarea literară și artistică mai nouă a epocii). O oarecare gloriolă, măcar politică de nu literară, va fi avut totuși Lautréamont în timpul vieții, dacă dăm crezare ipotezei foarte probabile că el e aceeași persoană cu un Ducasse semnalat ca orator vehement al cluburilor socialiste din ultimii ani ai celui de al doilea imperiu⁶. Cum am văzut, era prieten cu militanți socialiști iar dacă ar fi trăit ar fi fost probabil comunard. Împrejurările misterioase, chiar suspecte, ale morții lui premature, nu exclud presupunerea (dar nici nu o confirmă nimic din puținul ce se știe) că poliția imperiului nu ar fi fost fără amestec în acest fapt divers.

³ În necrologul apărut la moartea sa, în ziarul *La Roumanie* pe care-l condusesese, se spune că era « docteur ès lettres ».

⁴ *Românul*, 24 februarie 1878.

⁵ *Gazeta literară*, 1 decembrie 1960 (O lumină în taina

Lautréamont).

⁶ Cf. Pierre Vinel, *Essai psychopathologique sur l'œuvre d'Isidore Ducasse, conte de Lautréamont*, Toulouse, 1946, p. 34—35.

Plecînd de la dedicația către Damé și menționînd aceste circumstanțe, Eugen Jebeleanu, în articolul citat, emite ipoteza că Damé, probabil fost comunard, ar fi fugit din Franța pentru a evita o soartă similară, venind în România unde avea prieten pe Bonifaciu Florescu și ar mai fi avut eventual și alți cunoscuți români care participaseră la Comună (ca doctorul Const. Haralambie, Ioan Cernătescu etc.). Acuzația de fugăr comunard i-a fost într-adevăr adusă lui Damé, în primul rînd de către Eminescu (« un comunard alungat din Paris, care-și are învățătura toată din Academia « Le crapaud volant » devine redactor al *Românului*, organul unui partid numeros »)⁷. Damé a respins această acuză producînd două scrisori, una a lui Jules Méline, fost în 1870–1871 primar al arondismentului I, mai tîrziu ministru, președinte de consiliu etc. și alta a lui Pierre Tirard, de asemenea ministru și președinte de consiliu sub republica a III-a și de asemenea fost primar în 1870–1871, al arondismentului II, în care calitate l-a avut secretar pe Damé. Ambii atestă serviciile aduse de acesta guvernului burghez. (P. Tirard, care ca și Méline, fusese la început favorabil Comunei, s-a opus insurecției și a trecut de partea versaillezilor, urmat fiind de secretarul său Frédéric Damé.) Eminescu, inserînd în articolul său de răspuns scrisoarea lui Damé ce reproducea aceste documente, și-a retras acuzația fără a-și atenua diatriba: « Așa dară, cu tot *transitus per falsum medium*, cu toată eroarea noastră în privirea participării la Comună, atît teoria noastră generală cît și exemplele citate rămîn bune. . . »⁸ scrie el, urmînd cu disprețul său nimicitor și cu alăturarea preopinentei de Rică Venturiano. (Toată această polemică avea loc la două luni după atacul lui Damé contra *Noapții furtunoase*.) Așadar, dacă înainte de 1870, în Franța, a colaborat la publicații cu caracter mai mult sau mai puțin radical și va fi avut poate prin redacții legături de colegialitate cu viitori comunarzi, Damé poate fi socotit mai curînd ca unul care, alături de șeful său Tirard, a trădat Comuna; de altfel, așa cum și subliniază Damé în scrisoarea amintită, Jules Claretie, istoriograful burghez al Comunei, unul din cei care au contribuit cel mai mult (și sub o formă care a făcut autoritate) la desfigurarea acestei mișcări revoluționare și proletariene, a utilizat lucrarea lui Damé considerînd-o ca excelentă⁹. Emigrarea lui Damé în România, în 1872¹⁰, deci cînd represaliile contra comunarzilor se consumaseră, are ca explicație mai plauzibilă șansele de afirmare pe care un stat nou în plin proces de modernizare le putea oferi unui tînăr străin, mai ales francez. Ideea i-o va fi dat poate Bonifaciu Florescu, care la acea dată se găsea încă în Franța, pregătindu-și licența în litere la Rennes. (Probabil că el fusese autorul acelor articole privitoare la România pe care le insera regulat Damé în gazeta sa *l'Avenir*, — deși G. Călinescu în capitolul său monografic despre Bonifaciu Florescu¹¹ nu menționează această colaborare). Printr-o soră a sa căsătorită cu un Polizu, Damé se înrudea cu una din familiile de oarecare vază și cu bune relații în societatea românească a vremii. Și-a însușit foarte repede o remarcabilă cunoaștere a limbii române, devenind secretar de redacție la *Românul* lui C. A. Rosetti. A colaborat, firește, la *Le Journal de Bucarest* al lui Ulysse de Marsillac iar de la întemeierea ziarului *l'Orient* în 1879, devenit în același an *l'Indépendance Roumaine*, a făcut parte din redacția acestuia, cu o întrerupere în timpul căreia a scos împreună cu I. G. Bibicescu ziarul *Renașterea* (din mai pînă în noiembrie 1879). În timpul acesta s-a găsit în ruptură și ostilitate cu *l'Indépendance Roumaine* în care citim, la 5/17 august 1879: « Dl. Damé publică în *Renașterea*, ziar creat pentru a se tîmîia (« chanter ses louanges ») că nu are nimic comun cu redacția noastră. Faptul este exact, și trebuie să adăugăm, pentru a completa, că dacă Dl. Damé e străin de acest ziar, e fiindcă i-am refuzat colaborarea ». Mai tîrziu reîntră însă în redacția acestui ziar al cărui redactor șef va fi pînă în 1887 cînd scoate ziarul *La Liberté roumaine*. Acest ziar este cumpărat în 1890 de partidul liberal, iar Damé, care devenise conservator și om de casă al lui G. Cantacuzino, intră într-o contestație publică cu noua conducere a ziarului pînă ce acesta, în septembrie 1891, își schimbă titlul în « *La Liberté, organe du parti national libéral* » iar Damé pleacă pentru cîțiva

⁷ *Timpul*, 22 martie 1879 (nesemnat).

⁸ *Timpul*, 8 aprilie 1879 (nesemnat).

⁹ Jules Claretie, *Histoire de la Révolution de 1870—71*, Paris, nota 1, col. 1, la p. 611: « Voyez pour tous les détails de ces journées (martie 1871, n.n.) l'excellent livre de M. F.

Damé, *La Résistance* (1 vol. Lemerre) ».

¹⁰ În necrologul amintit, din *La Roumanie*, se dă ca dată a venirii lui în țară anul 1873.

¹¹ G. Călinescu, *Studii și cercetări de istorie literară*, București, 1966, Ed. Tineretului, pp. 184—199.

ani la Paris. Întors în București ocupă funcțiuni publice la Ministerul Instrucțiunii și apoi la cel de Finanțe sub guvernarea conservatoare și e, pînă la moartea sa survenită în 1907, directorul ziarului conservator *La Roumanie*. Între timp, din 1882 scoate, cu întreruperi, o revistă săptămînală cu caracter « instructiv și moral », *Cimpoiul*, de un nivel extrem de coborît. În afară de numele propriu sau inițiale a mai semnat cu pseudonimul « Carillon » articole de fond în *l'Indépendance Roumaine* și *La Liberté roumaine* iar în acesta din urmă probabil și foiletoane teatrale cu pseudonimul « Fantasio ». Cronică dramatică permanentă a făcut însă numai la *Românul* în primii săi ani de gazetărie.

Cîteva din ideile lui despre teatru le găsim exprimate într-un foileton din *Românul*, la 11 ianuarie 1878, apărut deci în aceeași zi cu al doilea articol al lui Caragiale din seria celor trei care alcătuiesc *O cercetare critică asupra teatrului românesc* (primul apăruse cu șase zile înainte iar al treilea, în care pomenea pe Damé printre dramaturgii plagiatori, apare după alte șase și constituie tocmai o replică la acel foileton, în care Damé pleda oarecum pro-domo pentru ceea ce numea el eufemistic « imitațiuni »). Damé se declară potrivnic unui teatru ce și-ar propune să încerce a « ridica nivelul artei » prin spectacole care nu urmează gustul publicului. Vorbind de Goethe care dirijase teatrul din Weimar cu autoritate, impunînd un repertoriu ales de el și o pedagogie artistică severă, spune că acesta « din directoare se făcuse tiranul artei ». « Și drept vorbind, — scrie Damé —, se poate oare face în libera Românie propunerea de a impune publicului un gust de etichetă? Nu văd acei care au această frumoasă idee că vor fi nevoiți să aducă publicul la teatru cu poliția? Căci așa este, și în zadar se vorbește în contra — publicul merge acolo unde petrece iar nu acolo unde adoarme ». « ... Voi spune cu francheță că un teatru asupra căruia publicul n-are nici o influință, un teatru în care directoarele face legea gustului tuturilor, în loc d-a căuta să placă publicului, un teatru în care *Herr Unus* desprețuiesc pe *Herr Omnes* nu seamănă nicidecum cu un teatru național. Un teatru național se naște din nevoile poporului și este menit a exprima simțimintele, a reprezenta moravurile unei țări și unei epoci ». E lesne de închipuit ce va fi gîndit Damé despre directoratul lui Davila în 1905! Arguțiile demagogice prin care identifică el « nevoile poporului » sau « simțimintele țării » cu gustul unui public care asigură rețeta, duc la preconizarea criteriului celui mai comercial și antiartistic cu putință. Căci dacă de pildă dramaturgii elizabetani au scris tot pentru « rețetă », satisfăcînd gustul unui public amestecat, pe lîngă că au făcut-o cu geniu, au creat într-adevăr o operă populară în care se exprima, genuin și viguros, un etos autentic. Dar ceea ce susținea Damé ca exprimînd sentimentele și nevoile poporului nu erau decît niște lamentabile « localizări » sau plagiate după piese franțuzești, inegale ca valoare, a căror travestire în « drame naționale » sau « comedii locale » se făcea în modul cel mai necorespunzător, neținînd seamă cîtuși de puțin de realitățile românești. În continuare, Damé amestecă argumente juste cu altele false, trăgînd concluzii eronate în sprijinul tăcut al propriilor fabricațiuni dramaturgice. Are desigur dreptate cînd scrie: « localizările ori imitățile sînt, împreună cu traducерile, cele mai bune exercitări ce pot face tinerii autori dramaticei ca să se deprindă cu arta teatrului și veți vedea, spre ciuda criticilor, că ne vom pomeni deodată cu un cap de operă al cărui autor va fi, desigur, unul din aceia care au studiat, au tradus, au imitat mai mult literaturile dramatice străine. Unde sînt geniurile care apar deodată în lume, nepregătite pentru luptele literare și triumfă? Pentru un cap de operă, cîte piese rele? Înaintea triumfului cîte încercări? » Apoi dă ca exemple pe Molière, Corneille și Racine, care au preluat opere antice sau străine, adăugînd: « *A fortiori* vom răspunde noi, dacă geniurilor celor mai mari le-a fost permis să imiteze, pentru ce să nu le fie permis celor care nu sînt geniuri? » La aceasta i s-ar fi putut răspunde că plagiatul e tocmai o chestiune de mediocritate și că Molière însușindu-și piese de Plaut le crea din nou prin puterea geniului. Ironia destinului a vrut ca tocmai confirmarea prezicerii sale Damé să n-o recunoască: acele capodopere cu care « ne-am pomenit deodată » le-a dat Caragiale, care, este adevărat, nu făcuse « imitații » de natura celor pe care le preconiza preopinentul său dar tradusese magistral *Roma învinsă* a lui Alex. Parodi. Dacă localizările și imitațiile, cu o generație mai înainte, căpătaseră în comedii unor Alecsandri sau C. Negruzzi un caracter de creație originală, « dramele naționale de mare spectacol » pe care le apăra Damé și le respingea Caragiale, sînt simplă maculatură

dramatică de o absolută nulitate. « Drama trebuie să înalțe sufletul spectatorului și ne mulțumim cu acest criteriu », scrie Damé. Șase ani mai târziu, în 1884, vorbind de *Scrisoarea pierdută*, el își va preciza această preferință pentru tiradele eroice grandilocvente și verbalismul « înălțător »: « curs de istorie eroică pentru curs de istorie practică, prefer eroilor care se vînd pe cei care se devotează. . . și pe mama lui Ștefan cel Mare soției președintelui consiliului dv. permanent »¹². Formula devenită hazliu parodistică « Mama lui Ștefan cel Mare » rezumă estetica lui Damé, care nu e departe de cea a unui Farfuridi critic dramatic. Preferința pentru un teatru discursiv și edificator, conformist în spiritul unei psihologii a adulăției pe care ipocrizia burgheză o propaga în sprijinul instituțiilor ei, mistificînd sub imagini eroice sau idilice realitățile brutale, nu putea să nu se asocieze cu o falsă pudoare și cu o morală de pension. De pe o asemenea poziție a luat atitudine Damé în cronica publicată a doua zi după premiera *Noptii furtunoase*: « Mărturisesc că mi-e cam rușine să povestesc aicea asemenea lucruri. . . să ne cheme la teatru cu nevestele noastre, cu copiii noștri, pentru a încerca pînă la ce grad un public poate asculta fără a roși obscenitățile cele mai crude, mi se pare că este a merge cam departe... Mai bine încă și de o sută de ori vicleimul¹³ cu perdea, care ne vorbește supt o formă mai mult sau mai puțin copilărească, cu puțin talent dar c-o credință fierbinte, de tot ce este sînt pe pămînt și în cer, decît vicleimul fără perdea, care calcă în picioare, fără rușine și fără sfială tot ce este mai scump omului. . . Mi se pare în adevăr că aseară nu s-a cruțat nimic. . . mai ales pudoarea tinereții. . . Ca să mă rezum, voi zice că piesa de aseară este o încercare nenorocită a unui tînar care arătase în traducerea *Romei învinse* un adevărat talent de scriitor, căci ne pune în obligațiune. . . să zicem, după ce am văzut-o, cetitorilor noștri: Dacă aveți de gînd să mergeți la teatru cînd se va reprezenta *O noapte furtunoasă*, lăsați-vă nevestele și fetele acasă »¹⁴. Cînd, patru ani mai târziu, *O noapte furtunoasă* va fi reluată la Teatrul Național, Frédéric Damé va vorbi din nou despre această comedie, de astă dată în revista sa *Cimpoiul*. Înainte de a-și publica toiletonul său, semnat cu pseudonimul « Cinel », inserează însă, pentru a-și pregăti terenul și a-și da un aer de obiectivitate, o cronică semnată de un « X », care spune despre piesă: « Deocamdată zicem că e o lucrare de valoare atît pentru spiritul cu care este scrisă cît și pentru modul înlănțuirii scenice ». « X » aduce piesei obiecția care poate fi o replică tîrzie dată în intenția patronului său Damé, lui Eminescu, care-l asemănase pe acesta, cum am văzut, cu Rică Venturiano: « Rolul lui Rică Venturénu e singurul care se depărtează de realitate, e un copil al imaginației d-lui Caragiali. . . face ca caracterul (sic) analitic al piesei să piarză din valoarea sa »¹⁵. Cît de hazlie ne apare azi această mărturisire a unor modele ce se prefac a nu-și recunoaște portretul! În săptămîna următoare apare cronica anunțată a lui Damé, care începe prin a face istoricul peregrinărilor « din grădină în grădină » și « dînd tîrcoale prin provincie » a comediei lui Caragiale după incidentele care au dus la scoaterea ei din repertoriul Teatrului Național la a doua reprezentație. La revenirea ei pe scena Naționalului, Damé își manifestă din nou pudoarea ofensată, de astă dată însă într-un limbaj ce se vrea ironic: « Pe ce temeii fu urgisită patru ani de zile această comedie? Să fie pentru că piesa d-lui Caragiale se cam lovește în cap cu moralitatea ce trebuie să cuprindă ori să reiasă din scrierile dramatice; ori pentru că publicul, care deși venise cu duimul chiar la a doua reprezentație fusese cam scandalizat de cîteva scene prea pe față; sau în sfîrșit din pricină că în această comedie se ridiculizează viteji din garda națională? (!) Moralitatea ori comandantul gardei naționale? Care să se fi simțit mai deadreptul batjocorit de spirituala comedie? Să se fi îngroșat oare obrazul moralei publice, ori căpăteniile gardei s-o fi încredințat că cele sfinte nu se spurcă, oricît le-ar batjocori d-nu Caragiali cu Titircă al d-lui? »¹⁶. De astă dată însă Damé se simte obligat să recunoască valoarea piesei, de n-ar fi decît pentru a rămîne consecvent cu cele ce spusese despre « gustul publicului »: « Dacă dar publicul care o cunoaște veni în număr destul de mare și o aplaudă, se mai poate găsi piesei vreun cusur, mai cu seamă în fața supremei judecăți a supremului critic? Mărturisesc că

¹² *L'Indépendance Roumaine*, 5/17 decembrie 1884.

¹³ Aluzie la faptul că după reprezentarea piesei *Oștenii* noștri, în ziarul *Timpul* a apărut o notă spunînd că se prefacă teatrul în vicleim.

¹⁴ *Românul*, 20 ianuarie 1879.

¹⁵ *Cimpoiul*, 30 octombrie 1883.

¹⁶ *Cimpoiul*, 6 noiembrie 1883.

dacă am măsura valoarea piesei după chipul în care a fost primită de public, *Noaptea furtunoasă* ar trebui să fie așezată în fruntea scrierilor noastre dramatice ». Rezervele pe care le insinuează cu « dacă am măsura valoarea » etc. și « ar trebui să fie. . . » etc. arată că acum criticul nu mai e atât de dispus ca în trecut să accepte ca ultimă instanță consacrarea publicului. Va recurge acum, bineînțeles, la criteriul « înălțării sufletului » care, cum se vede, se dovedește mai puțin implicat în gustul publicului decât îl socotise criticul cu câțiva ani în urmă. De altfel acum consimte să privească ceva mai critic industria de « mare spectacol » : « Mai recunosc că a trecut vremea întocmirilor romantice ; personajele de carton care se mișcau și vorbeau după placul autorilor, scăările de mătase pe care suiau și coborau amanții, pumnalele de la încingătoare și discursurile sforăitoare, toate trebuiesc lăsate în pace d-acum înainte ». « Judecând sub influința acestui șir de idei, găsim piesa d-lui Caragiale o lucrare minunată. Ce e drept personajele din această comedie sunt tipuri cu desăvârșire asemenea celor din societatea actuală. Iscușița cu care sunt înfățișate aceste tipuri ; întocmirea dibace a scenelor ; situațiunile comice ce cuprinde piesa și spiritul semănat și răsărit din belșug fac din *Noaptea furtunoasă* o piesă admirabilă ». Dar numai decît trece la șicanele moralei de pension : « Este destul însă numai atât ? Afară de calități literare, unei producțiuni dramatice nu i se poate cere nimic mai mult ? . . . este cuminte ca dobitocia unor oameni să fie înfățișată în toată goliciunea ei ? Nu ar fi mai nimerit ca adevărurile cele mai brute, cele mai rușinoase să fie înfățișate sub o formă mai cuviincioasă ? Ce ar pierde autorul și opera sa ? Nimic. Ar avea mai puține aplauze dar mai mult respect ». În continuare consideră că o asemenea piesă nu-și are locul pe scena Teatrului Național și încheie cu părerea că asemenea spectacole duc la scăderea prestigiului acestei scene : « Dacă părerea celor care iau teatrul drept o școală este absurdă, apoi nici aceia care vor să-l prefacă încetul cu încetul într-un loc curat de petrecere și de chief nu au dreptate ». În anul următor, după reprezentarea *Scrisorii pierdute*, înregistrînd succesul piesei, ceea ce, spune el, l-ar autoriza să se bucure întrucît « justifică tot ce a scris timp de patru ani în foiletonul (său) din *Românul* » ¹⁷ (bineînțeles cu excepția tocmai a ceea ce scrisese privitor la Caragiale) declară totuși : « Ei bine, cu riscul de a trece drept un spirit posac și de a fi calificat de invidios, voi spune fără ocol că acest succes mă întristează. . . Am protestat odinioară contra *Noptii furtunoase* admirînd totodată calitățile de observație de care dădea dovadă autorul, pentru talentul căruia am o mare stimă. Am regăsit aceeași impresie asistînd alaltăieri la reprezentarea *Scrisorii pierdute* ». Urmează reproșul adus autorului că n-a găsit « nici un singur om cinstit în această țară care e a Dv. » pentru a răscumpăra corupția și prostia celorlalți și a exprima protestul moral al autorului. Apoi Damé nu se poate stăpîni să-și dea pe față vechea ranchiună : « Dl. Caragiali a făcut și dînsul critică dramatică și-mi amintesc — scria atunci, de nu mă înșel, la *România liberă* — că trata cu un superb dispreț pe nefericiții autori de drame istorice ». Aici punctul de vedere « al înălțării sufletești » își găsește din nou prilej de mărturisiri edificatoare, cu o confuzie de valori legată de falsa ierarhie a genurilor : « Mărturisesc deschis predilecția mea pentru drama care mișcă sufletele și le înalță, care ne face să visăm și să plîngem. Cred că publicul iese mai bun de la reprezentarea unei drame istorice unde autorul a făcut să vibreze, timp de patru ceasuri, tot ce e bun, nobil, generos, în inima celor care-l ascultă. Dar mă îndoiesc foarte de o sală care freamătă de plăcere la vederea acestui bețiv duhnind a vin și zguduît de un sughiț ignobil ». Caragiale obține, după părerea lui « un succes facil ». Concluzia : « Or, acest gen de spectacol în care viciul se etalează triumfător. . . în care tot ce e nobil e tîrît în noroi, în care nu se vede izbucnind nici un sentiment bun, în care scepticismul domină, nu e făcut să deștepte în rîndurile celor care merg la teatru cultul ideilor nobile, a marilor entuziasme, a credințelor puternice de care avem atîta nevoie ». — Ce afinități puteau exista, chiar și în prima tinerețe, între un spirit de un conformism burghez atât de vertuist și « prudhommesque » ca Frédéric Damé, și un Lautréamont, cîntărețul superbelor blasfemii din *Maldoror*, tipul « omului revoltat », care scrisese : « J'ai fait un pacte avec la Prostitution afin de semer le désordre dans les familles » și « Dès aujourd'hui, j'abandonne la vertu ? » — Pe lîngă resentimentul său personal

¹⁷ *L'Indépendance Roumaine*, 5/17 decembrie 1884.

față de Caragiale, Damé exprimă și prejudecățile unei mentalități salondare cu privire la lipsa de demnitate intelectuală a comediei grase, considerînd că niște « capodopere » ca *Mme Caverlet* sau *Daniel Rochat* ar putea place la București jucate în franțuzește în fața « înaltei societăți », dar că asemenea « productions élevées de l'art dramatique » n-ar putea fi înțelese de « cei care n-au trecut niciodată de bariera Ferestreu » cărora « le trebuie comedie groasă sau melodramă groasă, *Medicul fără voie* sau *Cele două orfeline* ». Într-un articol de fond din *L'Indépendance Roumaine* în care combate, cu dreptate de altfel, anumite acte ale guvernului liberal, permițîndu-și și niște maliții la adresa filistinismului lui Carol I, își arată încă o dată propriul filistinism exprimînd la urmă dezideratul de a se crea « două scene: una populară, pentru mulțimea care cere plăceri mai grosolane preferînd pe *Boccaccio* lui *Ruy Blas* și făcînd un succes mai mare *Scrisorii pierdute* decît *Fintînei Blanduziei*, iar alta pentru acea elită încă puțin numeroasă care caută numai plăcerile intelectuale »¹⁸.

Istoria literară a reținut în primul rînd din activitatea de critic dramatic a lui Damé această nefericită și continuă denigrare a lui Caragiale prin care cronicarul își divulga nu numai îndărătnicul resentiment dar și un convenționalism estetic dominat de false prestigii. Aceasta nu este însă singura trăsătură a spiritului său, deși pe tărîmul acesta ea apare în primul plan, în mod compromițător. Damé a avut însă și merite, cum am enunțat la început, și nu numai în alte domenii, dar și în critica dramatică; atunci cînd se găsea în fața unor opere din repertoriul clasic, unde nu se punea problema de a discerne între valori încă nesigure, a scris cu știință, cu inteligență, chiar cu talent. Despre arta scenică și jocul actorilor are întotdeauna considerații juste și observații utile. Păstrînd proporțiile, era și el unul din acei critici care scriu interesant și cu miez despre valorile consacrate, dar greșesc în judecarea valorilor contemporane. În unele cazuri, ilustre de altfel, nu se poate vorbi de lipsă de gust sau de nesiguranță, ci de nevoia unui anumit recul și de o formație intelectuală ce pune accentul mai mult pe clasicul « cultivons notre jardin » decît pe riscul valorilor neomologate; ceea ce Thibaudet numea « la critique des vivants » cere un anumit « spirit de pari » pe care voluptoșii de erudiție în genere nu îl asumă: cazurile unor Sainte-Beuve sau Jules Lemaitre au rămas de pomină prin neînțelegerea lor față de literatura nouă. Ar fi și ridicol și nedrept să invocăm aceste exemple pentru a-l scuza pe Damé, dar nu ar fi mai puțin nedrept să-l judecăm numai prin latura blamabilă a criticii lui, de care bineînțeles nu se cuvine să-l absolvim.

Cu prilejul turneelor lui Ernesto Rossi, în 1878 și 1879, și al lui Salvini, în 1880, a scris asupra textelor și personajelor interpretate o serie de foiletoane dacă nu foarte originale în tot cazul nu lipsite de finețe. Dacă e să-l credem — și acest credit nu putem să i-l refuzăm — acele mari turnee au fost pentru el prilejul unor meditații și studii scrupuloase: « nu-și poate închipui cineva cît de obositoare este meseria de critic conștiincios la ocaziuni așa de mari: a citi piesele lui Shakespeare în textul lor original, a compara acest text cu preschimbările făcute în italienește, a rezuma spiritul general al pieselor, a face darea de seamă completă și apoi a merge la teatru nu pentru a petrece ci pentru a studia, a observa, a compara, și la miezul nopții a se reîntoarce acasă pentru a rezuma impresiunile sale ori pentru a citi textul italian al unei piese necunoscute și care cere studii istorice speciale. De cîte ori în cursul acestor trei-patru săptămîni nu m-a apucat ziua scriind ori citind! »¹⁹ scrie el într-un foileton după terminarea primului turneu Rossi în 1878. Tot atunci își face și profesia de credință în materie de critică, citînd texte din A.W. Schlegel, din Lessing și din scrisoarea pomenită a lui E. de Laboulaye, toate pledînd pentru primatul unei critici ca artă de a admira, de a se entuziasma pentru marile creațiuni și de a descoperi părțile valoroase din lucrările imperfecte; critica negativă, perspicacitatea de a găsi punctele vulnerabile ale operelor nefiind decît o latură secundară și oarecum un rău necesar, cînd nu e expresia unei uscăciuni a spiritului. Damé ar fi putut invoca celebra maximă a lui La Rochefoucauld care spune că atunci cînd admirăm ne egalăm cu obiectul admirației noastre; (în schimb a confirmat-o în sens negativ admirînd toate acele producții găunoase

¹⁸ *L'Indépendance Roumaine*, 29 ian./10 febr. 1885
(*Encore un pavé*, semnat « Carillon »).

¹⁹ *Românul*, 24 februarie 1878 (*Mărturisiri critice*).

și « înălțătoare » căroră Caragiale nu s-a jenat să le dea calificarea potrivită: « nimic »). În « mărturisirile critice » Damé spune: « mi-am făcut o lege d-a nu insulta pe nimeni și d-a respecta pe toți aceia, mari sau mici, care luptă în arena literaturii ». Aceasta cu excepția, începînd din anul următor, a singurului mare dramaturg al epocii, căruia, cum am văzut, i-a tăgăduit tocmai dreptul la « respect ».

Turneele lui Rossi și Salvini i-au dat însă lui Damé ocazia ca, vorbind despre personajele shakespeariene și interpretarea lor, să se miște pe un teren sigur. Foiletoanele din 1879 și 1880 reprezintă partea cea mai bună a activității lui de critic dramatic. Despre Othello scrie: « este un maur adevărat, crescut în mijlocul pericolelor de tot felul, deprins cu moartea, oțelit în luptele cele mai cumplite, pîrlit de soarele tropical al Africii, un erou și un leu, un om și o fiară sălbatecă. Focul arzător al țărilor unde s-a născut fierbe în vinele lui iar în sufletu-i mugesc — astăzi liniștite, mîine turbate — pasiunile cele mai îngrozitoare »²⁰. Despre Hamlet: « Hamlet, ca toate creațiunile lui Shakespeare, poartă un semn pe frunte, semnul menirii; o gîndire fatală stăpînește acea animă cernită înainte de vreme. Hamlet s-a născut într-un ceas rău și e cel din urmă dintr-o rasă. Se citește în ochii lui nostalgia mormîntului și în fața lui acea melancolie a celor predestinați la o moarte timpurie. . . Cînd tînărul principe se întoarce în palat (după întîlnirea cu spectrul tatălui, n.n.) nu mai este Hamlet, este umbra lui; ea urmează răzbunarea promisă care va da pace veșnică umbrei dezolate ce i-a vorbit în miez de noapte. . . Shakespeare a exprimat această moarte a animei lui Hamlet în disperata descriere ce face Ofelia lui Poloniu despre ultima sa întîlnire cu logodnicul său (citatul resp. din act. II, sc. I, n.n.). . . Din acel moment Hamlet aparține întreg rezbunării sale și morții »²¹. Despre Macbeth: « Prezicerea fermecătoarelor a pătruns în mintea lui de la început, ca o idee fixă. Puțin cîte puțin această idee corumpe toate celelalte și transformă pe om. . . De azi înainte moartea, viața, toate îi sînt tot una; deprinderea uciderii l-a pus afară din omenime »²². Desigur, toate aceste observații n-au nimic deosebit, repetînd mai mult sau mai puțin judecăți cunoscute; sînt însă mai mult decît corecte și de o fericită formulare; cu privire la Macbeth se apropie de observațiile din celebrul eseu al lui Thomas De Quincey, *Lovituri în poartă, în « Macbeth »*, bineînțeles fără să ajungă la adîncimea reflexiilor acestuia despre efectul unic de oroare și solemnitate pe care un apel al vieții de afară (lovituri în poarta castelului) îl produce prin contrast în atmosfera de totală dezumanizare creată de asasinarea lui Duncan. La o a doua reprezentație cu Macbeth, sala fiind cam goală, Damé își exprimă nemulțumirea și chiar jena că publicul bucureștean nu a putut umple două săli la un eveniment artistic de atare însemnătate și face un îndreptățit reproș actorilor români: « Am observat că lipsea cea mai mare parte din actorii români. Crede domnia lor că le este destul a vedea pe Rossi o dată? Astfel înțeleg arta? Noi credem că lipsa lor dovedește că n-au într-un grad destul de mare acel dor al artei, acel foc sacru, la care se încălzește sufletul artiștilor. . . (actorii noștri) ar fi putut constata că marele tragedian, fie sala plină sau goală, joacă cu același foc, cu aceeași perfecțiune »²³. În 1880, cu ocazia spectacolelor lui Salvini, care a interpretat și el marile roluri shakespeariene, Damé, relevînd stilul concentrat și sobru, stăpînirea lucidă, ale jocului acestui artist, își exprimă preferința pentru Rossi²⁴, preferință legitimată desigur și de superioritatea lui Rossi ca o forță temperamentală și emoțională, dar legată și de gustul lui Damé pentru efectele teatrale mai exterioare: « . . . mărturisim că cu toată admirațiunea ce resimțeam pentru Salvini în Othello, rămăsesem oarecum nemulțămît. Mi se părea că eminentul tragedian ne arătase numai o parte din Othello, sau, ca să zicem mai bine, ni se părea că Salvini ne înfățișase un tip oarecare al gelosului, însă nu pe Othello. Tipul în sine era prea frumos; dar, după noi, nu era acea creațiune gigantică a lui Shakespeare; și cînd mi-aduceam aminte de Rossi în acel rol, mi se părea că el era mai aproape de poetul pe care-l interpreta. Mărturisim cu francheță că aceeași impresiune am resimțit și

²⁰ Romănul, 7 februarie 1879.

²¹ Romănul, 8—9 februarie 1879.

²² Romănul, 21 februarie 1879.

²³ Romănul, 9 martie 1879.

²⁴ Damé se bucura de amicitia personală a lui Rossi,

care părăsind țara pentru a-și continua turneul la Petersburg, i-a telegrafiat de la Brîila: « En quittant la Roumanie, je salue l'ami et le public de Bucarest » (*L'Orient*, 14/26 februarie 1879).

la reprezentațiunea lui *Hamlet*. . . Ni se va spune poate că Rossi esagerează. Întrebăm la rîndul nostru dacă nu esagerează și Shakespeare, și dacă închipuirile uriașe ale nemuritorului tragic englez se pot interpreta cu naturalul și simplitatea ce se cere în interpretarea unei comedii moderne »²⁵. Desigur, Damé era tributar viziunii romantice asupra lui Shakespeare, cea pe care o va reprezenta Mounet-Sully sau la noi Nottara; dar nu e mai puțin adevărat că observațiile sînt juste și obiective. « În scena cînd Hamlet vorbește cu spectrul, Rossi lăsa pe mort să domineze scena, pe jumătate pierdut în lumina palidă a țărilor necunoscute. . . și rămîne jos în umbră, înmărmurit. . . Cînd ieșea din acea tăcere, nu mai era acel Hamlet de mai înainte. Și în adevăr, omul care a văzut moartea față în față, care a vorbit cu cei ce ies noaptea din mormînt, nu se întoarce printre vii decît cu trupul, mințile îi rămîn printre cei ce nu mai sînt. Salvini a schimbat scena, a lăsat ca spectrul să rămînă jos în umbră și a stat sus în lumină cu fața spre noi, mimînd toate simțimintele ce deșteaptă în sufletul lui Hamlet groaznică povestire a spectrului. Fără îndoială, adoptînd acest joc de scenă, Salvini a dovedit o mare putere dramatică, și recunoaștem că este peste putință de a exprima mai bine prin gesturi simțimintele de groază ce cuprind pe Hamlet. Însă oare pentru a ne mira cînd vedem pe un artist învingînd o mare dificultate scenică mergem la teatru? . . . credem că mult mai tare era impresiunea ce ne producea poza sculpturală a lui Rossi, împetrit înaintea acestui mormînt ce se deschidea înaintea lui pentru a-i încredința secretele cele mai teribile pe care le-a auzit o minte omenească » scrie Damé, urmînd comparația celor două interpretări diferite și arătînd prin raportare la text că în scenele cu Ofelia sau cu regina, Salvini a înlăturat simplificîndu-l conflictul interior de sentimente al lui Hamlet: « În rezumat dar vom zice că Rossi ne-a înfățișat pe adevăratul Hamlet pe cînd Salvini a confundat pe nehotărîtul resbunător al tatălui său cu Oreste; dar nu e mai puțin adevărat că a interpretat rolul, astfel înțeles, cu o mare putere dramatică, cu un talent desăvîrșit »²⁶. Relevă la Salvini o anumită neglijență față de plastica scenică și o nu totdeauna fericită grupare a personajelor, ca de pildă în scena finală în care Hamlet, murind, ascundea grupul format de femeile susținînd cadavrul reginei. Într-un articol anterior cu o săptămînă făcuse o comparație între cei doi tragedieni compatrioți în care definise pregnant personalitatea și stilul fiecăruia, judecînd cu obiectivitate meritele lui Salvini și recunoscînd, în ciuda preferinței sale pentru cel dintîi, unele superiorități ale celui de-al doilea: « Rossi, idealist, romantic, e mai patetic, jocul lui e mai exterior, ca să zic așa. Salvini, realist, naturalist, e mai firesc: el nu caută a împodobi expresiunea naturală a simțimintelor. . . Chiar costumul stabilește de la început că n-au înțeles rolul (*Othello*, n.n.) în același mod: Rossi apare în haine strălucite, așa cum îi plăcea lui Paolo Veronese să reprezinte pe personajele sale; Salvini, din contra, a ales costumul cel mai simplu. . . Pasiunea lui Rossi e mai expansivă, mai ascivă, mai delicată în sălbăticia ei; la Salvini pasiunea e mai concentrată, mai internă, mai aspră. . . Plin de admirațiune pentru simpaticul talent al lui Rossi, nu ezit un moment a recunoaște că Salvini interpretînd rolul altfel decît el, l-a egalat adeseori în scenele pasionale și l-a întrecut cîteodată în cele energice »²⁷.

Frédéric Damé a dovedit spirit critic, perspicacitate și destul talent în analiza dramei istorice a lui Alecsandri *Despot Vodă*. În trei foiletoane consecutive²⁸, după ce face destul de prolixă considerații asupra felului cum au tratat același subiect Bolintineanu și N. Scurtescu și după cîteva, foarte frumoase de altfel, complimente la adresa lui Alecsandri, pe care-l compară, exagerînd, cu marii poeți ai lumii, găsindu-i chiar unele superiorități față de ei (« Dacă n-are adîncimea lui Goethe, înălțimea și energia lui Victor Hugo, marea alură romantică a lui Byron, d. V. Alecsandri are ca dînșii, și mai mult decît dînșii (!), grația infinită, delicatețea, simțimintul, eleganța. . . Poesia sa e ca acele ceruri de vară înstelate și profumate, unde șoaptele vîntului, freamătul frunzelor etc. etc. . . Privită în întregul său opera ilustrului poet român ne apare ca acele golfuri de pe coastele Greciei. . . legă-nînd sub un cer etern albastru undele lor melodioase . . . » etc. etc.), Damé își permite să releve lipsa de înzestrare pentru construcția dramatică și lipsa de suflu dramatic ale bardului

²⁵ *Românul*, 19 martie 1880.

²⁶ *Românul*, 19 martie 1880.

²⁷ *Românul*, 12 martie 1880.

²⁸ *Românul*, 14, 16, 23 octombrie 1879.

național: « Cînd ilustrul poet a vrut să se încerce în dramă, era neapărat dar ca să nu reușească. Harfa eoliană care suspină cîntecele sale fermecătoare la adierea serilor de primăvară se rupe sub aspra suflare a vînturilor de iarnă. . . Declarăm de la început că după o minuțioasă și conștiincioasă cercetare, n-am putut găsi în cele cinci acte o urmă de dramă. . . Nu vedem în *Despot* decît un lung prolog care ține cinci acte și o grabnică și nepregătită catastrofă. Mijlocul, miezul, ceea ce trebuie să constituie drama, să strîngă nodul acțiunii, să pregătească deznodămîntul, lipsește cu totul ». Îi obiectează lui Alecsandri că a minimalizat figura lui Despot, despuindu-l astfel de tot ce îl face un prea interesant personaj de dramă și fără să-i opună un caracter de egală forță, pe care l-ar fi găsit pe măsură oferit de însuși faptul istoric: « D. Alecsandri a uitat că poetul trebuie să trăiască în fiecare din personajele sale, că sufletul lor trebuie să treacă în sufletul lui. Dacă însă voia să fie poetul resbunător și să înfierceze pentru vecie pe străinul care a visat visul strălucit pe care-l visase Ștefan, pe care Mihai l-a realizat un moment, nu avea decît să înalțe în fața Domnului venetic, un personaj în care ar fi rezumat toate aspirațiunile naționale, toate credințele, toate dorurile patriei. Acel personaj era indicat dinainte, este Ștefan Tomșa al cărui rol în istorie este destul de vag încît poetul să-i fi putut da orice caracter i-ar fi plăcut ». E adevărat că același critic care judecă sever deși cu toate reverențele cuvenite, o piesă care venind după *Răzvan Vodă*, era totuși, împreună cu aceasta, singura reușită în genul dramei istorice, susținuse și va continua să susțină atîtea producții nule de această categorie, pe temeuri pseudo-patriotice și edificatoare²⁹; nu e mai puțin adevărat însă că observațiile lui Damé la *Despot Vodă* sînt foarte pertinente și pun degetul pe viciul fundamental al dramei istorice a lui Alecsandri.

Frédéric Damé a urmărit atent evoluția în timp și pe categorii a jocului actorilor, făcînd recomandări judicioase atît lor cît și, în vederea unei bune distribuirii, conducerii teatrului. Despre Aristizza Romanescu scrie: « a probat o dată mai mult că dintre toate artistele Teatrului cel Mare este aceea care dă cele mai frumoase speranțe. Dînsa face pe fiecare zi noi progrese și, calitate foarte mare la o artistă, ține seamă de observațiile ce i se fac. În *Acrobatul* a dovedit nu numai calitățile ce-i cunoșteam, de ingenuitate, dar și mari calități de comediană, care, cu o muncă neobosită și bine îndreptată o vor face să ajungă repede la primul rang între artistele române »³⁰, — pentru ca în anul următor, în piesa lui Gr. Ventura *Peste Dunăre*, să-i facă următoarele observații, fără îndoială juste: « Să bage însă de seamă, din ce în ce glasul îi devine mai plîngător și aerul său mai jalnic. Ea ne închipuiește prea mult înduioșata elegie și cade în monotonie. Sunt doi ani de cînd totu-i recomandăm să-și moduleze vocea și nu vedem încă nici o schimbare; este cu atît mai de regretat cu cît constatăm progrese mari în mimica și jocul său și că, precum o prevedeam de la prima zi cînd a debutat a ajuns a fi una din cele dintîi ale Teatrului Național, deși nu e societară »³¹. Cu privire la Millo face direcțiunii teatrului această imputare: « Millo avea dorința de a juca *Amphitryon*, nu știm pînă acum de s-a hotărît a se juca această piesă. Despre artiștii tineri putem zice că dacă nu joacă cutare rol în anul acesta, îl vor juca peste un an sau peste zece ani. D. Millo, deși pare că o dată pe scenă uită povara vîrstei, a ajuns la o etate la care nu mai e permis a se lăsa pentru a doua zi ce se poate face azi »³². Despre Ștefan Iulian, în aceeași piesă a lui Gr. Ventura, are aprecierile cele mai entuziaste: « Tînărul artist, într-un rol episodic, cîrciumarul grec Themistocle, a arătat un talent care-l pune definitiv între maeștrii scenii române și-l desemnă ca urmașul celor care pleacă. Sperăm că Societatea-l va numi imediat precum se face în toate țările în urma unui succes strălucit, prim societar la locul vacant prin retragerea d-lui C. Dimitriade »³³ și îl propune la decorare cu medalia Bene Merenti întrucît « nici unul nu a meritat-o mai mult decît dînsul ». Are cele mai bune cuvinte de laudă pentru Grigore Manolescu în rolul lui Corrado din *Moartea civilă*, jucată la teatrul Dacia în 1883, considerînd scena în care Corrado povestește cum l-a omorît pe Alonzo și cum a fugit din închisoare precum și scena finală, a agoniei, în actul

²⁹ *Românul*, 23 februarie 1879.

³⁰ *Românul*, 23 februarie 1879.

³¹ *Românul*, 27 martie 1880.

³² *Românul*, 23 februarie 1879.

³³ *Românul*, 27 martie 1880.

V «cele mai frumoase produceri dramatice ale tînărului director de la Dacia », recoman-
dîndu-i însă « să-și stăpînească mai bine vocea, să o mînuiască mai corect ». Amintește că
« acum patru ani de zile cînd Salvini juca pe scena Teatrului Național Moartea civilă
nimeni nu ghicea că între culise se afla un tînăr care urmărea cu entuziasm și cu inteligență
jocul celebrului artist și că într-o zi luînd ca model acest joc, inspirîndu-se de dînsul, tînărul
artist ne va face să resimțim accentele puternice ale marelui tragedian »³⁴. Anicuței Popescu
îi subliniază meritele într-un rol dificil, cel al Rozaliei (rol de « mumă ») care comportă un
joc foarte interior: « Nu este rol mai anevoios decît acela în care artistul trebuie să
tacă ori să înăbușească sentimentele de durere ori veselie ce trebuie să resimtă personajul
și cu toate acestea să ne arate nouă, publicului, că aceste sentimente se află, îi zburciună
sufletul. Să vorbească cu chipul, cu gestul, dar să nu vorbiască cuvîntul, mai mult, să
ascunză sub cuvinte false sentimente adevărate, iată greutatea rolului interpretat cu inteli-
gență de d-ra Popescu ». În genere era foarte preocupat de felul cum actorii dispun de vocea
lor și dădea importanță exercitării ei; printre observațiile pe care le aduce jocului actorilor
menționează foarte des defectul de a vorbi cîntat.

Critica lui Damé nu e cea a unui cronicar de literatură dramatică recitată pe scenă,
cum se practica îndeobște și s-a practicat și de atunci. Participarea lui la viața teatrală
a fost a unui om de meserie, rutinat, cu ochi și ureche sigure, cunoscînd aspectele a ceea ce
Mihail Sebastian a numit « spectacolul văzut de profil », adică din culise, cu perceperea
ambianței specifice, tehnică și psihică, în care se constituie fenomenul de teatru. Atenția
lui la problemele concrete ale spectacolului, intervenția lui în educarea și formarea
artistică, în creșterea profesională a actorului, cu specială stăruință asupra exercitării vocii,
dicției, mișcării, dau activității lui de critic dramatic un ton de competență și autoritate;
deși înapoiat ca mentalitate și concepții estetice, Frédéric Damé a contribuit în mod eficace
și într-un spirit ce depășea propriile lui prejudecăți, la cultura teatrală a timpului.

³⁴ *Cimpoiul*, 4 decembrie 1883 (semnat « Cinel »).

IDEILE ESTETICE ȘI CRITICA DRAMATICĂ ÎN PERIOADA 1849—1877

de LETIȚIA GÎTZĂ

In lupta de constituire și de organizare a statului național și a instituțiilor sale, un impuls deosebit se dă în această epocă muncii științifice și creației artistice legate de realitățile românești, inițiativelor multiple de afirmare pe plan european a individualității noastre specifice, ca popor, limbă și cultură. Interesul pentru istoria națională câștigă noi poziții. Problemele care privesc originea și dezvoltarea poporului nostru, latinitatea limbii și valoarea originală a creației populare românești devin auxiliare puternice ale luptei politice de unificare națională și de revendicare a drepturilor de independență. În această perioadă se intensifică publicarea documentelor românești și străine, referitoare la trecutul poporului român¹, acum apar importante sinteze istorice, lucrări de înaltă erudiție ca *Istoria românilor sub Mihai Vodă Viteazul* de N. Bălcescu, (publicată postum în *Revista Română*, 1861—1863) și *Istoria critică* de B. P. Hasdeu (1873—1874). Acum se tipăresc primele culegeri de poezii populare datorate lui V. Alecsandri (*Balade adunate și îndreptate*, 1852—1853 și *Poeziile populare ale românilor*, 1868), în această perioadă se inițiază de către Al. Odobescu și B. P. Hasdeu, primele studii de limbă și literatură populară comparată², și primele interpretări științifice asupra folclorului românesc. Este perioada în care, și la noi ca și în alte țări ale Europei, în procesul de dezvoltare a burgheziei naționale, apare clară tendința acestora « de a introduce în circuitul literar al lumii și sunetele provenite din tradiția ei proprie »³; este în același timp perioada în care se traduce intens și se asimilează la noi cultura europeană și când, în strînsă legătură cu această problemă, spiritul critic românesc capătă o largă dezvoltare; este în sfîrșit perioada în care, literatura română cultă la începuturile ei, își atestă tot mai distinct legătura sa organică cu limba și creația populară. De altfel, revenirea la aceste izvoare se va face constant pe tot parcursul perioadei, în sprijinul luptelor de unificare a scrierii și vorbirii limbii românești, în apărarea și pentru crearea unei limbi literare comune pentru toți românii. Apar astfel angrenate în discutarea chestiunilor, devenite esențiale în epocă, de structură a limbii și gramaticii românești, în fruntea unui întreg curent, numele cele mai autorizate ale culturii naționale; prin Kogălni-

¹ Incepută la Arhiva românească a lui M. Kogălniceanu, publicarea de documente e continuată de N. Bălcescu și A. T. Laurian în *Magazinul istoric*, și de B. P. Hasdeu în *Arhiva istorică a României*; de asemenea *Transilvania* lui Gh. Barițiu, publică numeroase izvoare istorice, ca și periodicele *Românul*, *Buciumul* ș.a.

² Vezi Al. Odobescu, *Cîntecele poporane ale Europei răsăritene mai cu seamă în raport cu țara, istoria și datinele românilor* în *Revista română pentru științe, literatură și arte*, 1861, vol. I, p. 27—60; *Răsunete ale Pindului în Carpați* (1880) și B. P. Hasdeu, *Literatura populară*, prefată la volumul *Basme, orașii, păcălituri, și ghicitori*, adunate de I. C. Fundescu, București, 1871; *Poezia poporană sîrbă și bulgară*, *Balada*

poporană «Cucul și turturica», în *România, în Persia, și în Franța*, în *Columna lui Traian*, 1877, p. 249—266 și 301—303.

³ Vezi T. Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1963, p. 277, referirile în legătură cu perioada preromantismului și a romantismului incipient în Germania și în alte țări ale Europei la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul celui de-al XIX-lea, cînd acțiunea de valorificare a literaturii populare se impune tot mai mult. Culegerea *Glasurile popoarelor în cîntece*, (1778—1779) publicată de I. C. Herder, creatorul noii științe folclorice, constituie prima și cea mai importantă inițiativă în acest sens.

ceanu, Alecsandri și Alecu Russo, prin Hasdeu, Odobescu și Titu Maiorescu se întreține cu consecvență bătălia împotriva vicierilor latiniste și italianizante, împotriva etimologismului profesat de lingviștii ardeleni și adoptat de Societatea academică română (1869) ca și, împotriva invaziei de barbarisme și regionalisme în cuprinsul lexicului românesc. Față de această « babilonie limbistică » se opune și până la urmă va triumfa, după o polemică de peste 30 de ani, sistemul ortografiei fonetice, principiul sănătos al limbii vii, vorbite de popor.

Dacă în spiritul acelorași teze, de legitimare prin limbă a unității naționale, cărturarii și literații vremii se situează pe poziții diferite, antrenând spiritul critic în largi discuții de principii, cu atât mai necesară apare, pentru întregirea perspectivei istorice generale, sublinierea rolului pe care îl deține Junimismul în mișcarea de idei a epocii ⁴.

Propunându-și să ofere o viziune unitară asupra căii de dezvoltare a României moderne, « un punct de vedere particular în toate problemele culturii ca și în cele social-politice », Junimismul se afirmă ca un curent de idei de o deosebită complexitate și care se cere a fi studiat în diversitatea manifestărilor sale ⁵. « Importanța excepțională » a acestui curent în cultura românească din cea de-a doua jumătate a veacului trecut și aportul personal al lui Titu Maiorescu « la cauza progresului și civilizației țării », se pot deci preciza ca atare, numai printr-un efort de cuprindere integrală a fenomenului și deopotrivă prin analiza aspectelor sale contradictorii, prin cunoașterea semnificațiilor reale ale programului teoretic, dar și prin stabilirea exactă a contribuțiilor concrete pe plan estetic și literar, în critică și filosofie, în diferitele sectoare ale vieții publice ca și în acțiunea de valorificare a fondului original de creație a poporului nostru.

Se fac astfel de la început evidente câteva constatări de ansamblu cu privire la caracterul de clasă al ideologiei junimiste și în același timp semnificativă apare și observația că aceleași teze pot căpăta prin mutație funcții total diferite, că aplicate în anumite domenii pot crea consecințe nefaste, și în altele, efecte cu totul salutare, ceea ce explică și atitudinile fundamentale deosebite în interpretarea acestui curent, cunoscutele tendințe apologetice sau excesiv denigratoare.

În ceea ce privește constituirea programului teoretic junimist și raportarea lui la condițiile obiective care l-au generat, e util să se amintească etapa istorică de « crucială însemnătate » în care se situează începuturile și acțiunile de bază ale grupării ieșene conduse de Titu Maiorescu și Petre Carp. Este vorba, după cum bine se știe, de perioada în care problema trecerii spre modul de producție capitalist se pune cu cea mai mare acuitate, când fundamentală apare preocuparea de a găsi soluția cea mai potrivită de rezolvare a acestei sarcini istoricește determinate ⁶. În dispută violentă cu tezele radicale ale lui Simion Bărnuțiu referitoare la reforma agrară ⁷, reprezentanții noului curent propun « calea prusacă » a înaintării lente spre capitalism, favorizându-se astfel pentru încă o îndelungată perioadă, menținerea marii proprietăți moșierești și a privilegiilor feudale. Prin poziția adoptată față de această chestiune și care exprimă net aderența junimiștilor la principiile evoluționismului și istorismului organic, se trasează de fapt liniile directoare ale programului lor politic și repercusiunile se vor resimți firește și pe planul general al culturii ⁸. Ofensiva împotriva spiritului revoluționar pașoptist și împotriva liberalismului, considerate forme ideologice de împrumut și care ar fi încălcat brutal « mersul firesc al istoriei », ca și teza « formelor fără fond » prin care se denunță grava discrepanță dintre cultură și civilizație, dintre fondul social-economic și un întreg edificiu de legi și instituții imitate din Apus, și care nu ar fi fost reclamate de cerințele interne ale țării, au constituit fără îndoială frâne în procesul de modernizare a vieții noastre publice și au adus grave prejudicii ritmului în care s-au împlinit la noi obiectivele revoluției burghezo-democratice. În același timp însă, într-o perioadă în care se pun bazele culturii noastre moderne, instaurarea unui spirit de

⁴ Primele manifestări publice ale Junimismului datează din 1864; primul număr din revista *Convorbiri literare* apare la 1 martie 1867.

⁵ Vezi Z. Ornea, *Junimismul*, București, 1966.

⁶ Z. Ornea, *op. cit.*, p. 234—236.

⁷ V. Titu Maiorescu, *In contra Școalei Bărnuțiu*, în *Convorbiri literare*, 1863, nr. 10, p. 159.

⁸ V. Titu Maiorescu, *In contra direcției de astăzi în cultura română* în *Convorbiri literare*, 1867, nr. 19, p. 301.

cumpănire severă a valorilor, demascarea « formelor goale » în știință și în organizarea învățămîntului, în literatură și ziaristică, cenzurarea frazeologiei optimiste și a entuziasmului convențional, trebuie recunoscute ca niște meritorii intervenții și în acest sens, contribuția personală a lui Titu Maiorescu nu poate fi neglijată⁹. Față de starea de spirit a vremii, el aduce, cum remarcă T. Vianu, « ceva ca o trezire în lumina clară a conștiinței și determină în suflete acel efect al modestiei din care dacă nu mai avea să folosească înflăcărea, putea să profite temeinicia ». . . După efervescența romantică de la începutul și mijlocul veacului trecut, cu atît mai prețios apare « momentul de temperare clasică introdus de Maiorescu și de discipolii lui »¹⁰.

Contradictorie apare ideologia junimistă și pe planul esteticii și al criticii literare¹¹. Apelul la izvoarele posthegeliene și la filozofia lui Schopenhauer, tezele de esență idealistă în ceea ce privește funcția artei, « autonomia esteticului » și « impersonalitatea emoției estetice », explică în bună măsură orientarea « noii direcții ». Distingînd între artă și știință, între adevăr și frumos, Maiorescu disociază tranșant criteriile de apreciere și respinge din domeniul literaturii, tematica socială ca incompatibilă cu arta¹². Dar dacă selecția se face din acest punct de vedere dăunător, ostil tradiției militante, trebuie recunoscută concomitent și contribuția efectivă a criticii junimiste în slujba literaturii noastre naționale. Importanța acordată factorului estetic în producerea și aprecierea operei de artă, înălțarea gustului artistic al vremii, crearea unui climat de înaltă exigență, reprezintă fără îndoială noi și prețioase puncte de vedere în legătură cu procesul de creștere a literelor românești și de afirmare a realelor talente. Nu se poate omite astfel, chiar dacă în ansamblul lor aceste teze se vor deplasa mai tîrziu în zona estetismului pur, atitudinea pe care a avut-o junimismul față de marile personalități ale scrisului nostru, siguranța și obiectivitatea cu care le-a judecat opera. Și nu se pot omite din aceeași sferă a devotamentului față de cauza literaturii românești, punctul de vedere științific în problema limbii și valorificarea folclorului, sublinierea laturii de originalitate în producția noastră artistică, după principiul neabătut că scriitorii români nu pot intra în literatura universală decît prin opere inspirate din viața poporului.

Față de autoritatea cu care junimismul își proclamă și își urmărește în practică programul ideologic, față de « noua direcție » atît de diferită de mentalitatea generației pașoptiste, luările de atitudine nu întîrzie să se precizeze¹³. Sînt cunoscute astfel polemicele de răsunet purtate de *Convorbirile literare* în așa-numita perioadă a fondatorilor, și din care prestigiul junimist nu a avut de suferit pînă la confruntarea publică cu ideologia *Contemporanului* (1886), cînd Gherea dezvăluie contradicțiile de structură ale esteticii maioresciene¹⁴. Se întîrește deci în epocă o anumită stare de tensiune spirituală, se deschide un mai larg orizont ideilor. Nivelul discuțiilor tinde spre generalizări; intervenția ironică și interpelarea violentă se întretaie cu erudiția și pregnanța argumentelor. Prin Titu Maiorescu, critica vremii înregistrează un mare salt înainte, în ceea ce privește forța de exprimare, vigoarea și proprietatea cuvîntului, concizia și severa relație dintre gîndire și expresia ei. « Proza modernă, incisivă, de idei, într-un limbaj curat românesc, punctată de neologisme, își are originea în scrisul lui Titu Maiorescu »¹⁵, și această realitate devine cu atît mai importantă pentru perioada în care procesul de formare a limbii literare românești era în plină desfășurare și cînd, critica se impune prin scrieri de o valoare artistică incontestabilă.

★

⁹ V. Titu Maiorescu, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, în *Convorbiri literare*, 1867, nr. 1, p. 7.

¹⁰ V. Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, București, 1965, p. 183, 193.

¹¹ V. Paul Georgescu, Titu Maiorescu, critic literar, în *Viața românească*, nr. 12, 1963, p. 117.

¹² V. Titu Maiorescu, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, loc. cit., și *Direcția nouă în poezia și proza română*, în *Convorbiri literare*, 1873, nr. 6—7, p. 214, 255.

¹³ Dintre cele mai cunoscute, vezi atacurile lui B. P. Hasdeu, în *Columna lui Traian*, 1870, septembrie 30 și 1871, august 11, 30; și în *Revista literară și științifică*, 1876, februarie

15; vezi polemica cu *Revista Contemporană* a lui V. A. Urechia (1873) și celebra ripostă a lui Titu Maiorescu, articolul *Beția de cuvinte*, în *Critice*, vol. I, București, 1928, p. 237; vezi poziția antijunimistă a lui Șt. Mihăilescu, în revista *Tranzacțiuni literare și științifice*, 1872, nr. 1; vezi ofensiva pornită de Macedonski prin *Literatorul*, 1880, nr. 1, p. 10—13.

¹⁴ Vezi C. Dobrogeanu-Gherea, începutul polemicii cu Titu Maiorescu, cu articolul *Către Domnul Maiorescu*, în *Contemporanul*, nr. 1, 1886, și *Tendenționismul și tezismul în artă*, în *Studii critice*, 1891, vol. I, p. 312.

¹⁵ G. Călinescu, *Eminescu și contemporanii săi*, în *Contemporanul*, 1963, iunie 21, nr. 25/871.

În acest mai larg sistem de referințe asupra principalelor orientări în cultura națională, critica dramatică într-un nou stadiu de profesionalizare și de specializare teoretică, se dovedește în discutarea chestiunilor fundamentale de politică teatrală și de creație artistică, strâns legată de ambianța ideologică generală, de problemele curente ale esteticii, lingvisticii și științelor istorice, interesată în dezvoltarea literaturii românești și a bazelor sale populare și în același timp de orizontul larg al culturii și literaturii teatrale și universale. Prezenți în periodicele vremii, continuă să urmărească mișcarea teatrală românească, reprezentanți ai criticii pașoptiste ca C. Bolliac, Gh. Barițiu și C. Aricescu și, în aceeași largă orientare se înscriu acum nume noi, multilateral legate de progresul științei și culturii naționale din această etapă, ca B. P. Hasdeu și Al. Odobescu. Dar, caracteristica epocii o dă constituirea criticii teatrale profesioniste și încadrarea ei organică în istoria presei moderne românești, prin contribuția de prestigiu a lui C.A. Rosetti și N. Filimon și prin activitatea sistematică, desfășurată în slujba teatrului românesc de Pantazi Ghica și Ulysse de Marsillac, de Th. Codrescu și D. Gusti, de I. G. Valentineanu, P. Grădișteanu și Laerțiu (Al. Lăzărescu), pentru a nu cita decât pe cei mai cunoscuți dintre semnatarii « foietelor » și foiletoanelor teatrale, critici de meserie într-o etapă în care se recunoaște oficial profesiunea de ziarist și gazetăria ca breaslă ¹⁶.

Se extinde deci câmpul de pătrundere și de influență a informațiilor despre teatru în raport cu numărul mare de publicații care apare în această perioadă, se primesc și se multiplică rindurile celor care iau cuvântul în elucidarea unor probleme specifice, marcându-se și în acest domeniu al presei românești, trecerea către lupta de opinii, către un nivel superior de exigență și combativitate. Se cere acum cu vehemență respectarea libertății absolute în presă ¹⁷. Alături de criticii profesioniști ies în arena publică să-și apere singuri cauza, actori reprezentativi ai vremii și, în coloanele gazetelor, în afara criticii dramatice propriu-zise, se inserează vii dispute pe teme de reorganizare a teatrului și a învățămîntului teatral, polemici între « artiștii primari », atacuri la adresa politicii oficiale. Se definesc în mișcarea teatrală a epocii tabere adverse și curente artistice deosebite. Școala realistă a lui Millo și cea romantică a lui Pascaly află în presă sprijinitori distincți; peisajul teatral se diversifică, obiectivele de bază însă, de creștere și consolidare a instituției teatrale rămân aceleași. Creatori și critici, într-un front unitar se integrează în esență aceluiasi curent de susținere a unor poziții estetice militante, de promovare a ideilor de unitate și independență națională.

După critica general-agitatorică a unei prime etape de pionierat, se analizează acum, dintr-un unghi mult mai cuprinzător fenomenul teatral, intrat în totalitatea lui pe calea unei evidente maturizări artistice. Se înregistrează în această perioadă, prin drama istorică a lui B. P. Hasdeu și prin comedia satirică de amploare a lui V. Alecsandri, primele mari succese ale literaturii dramatice originale și se surprinde pe planul artei interpretative afirmarea unor personalități actricești bine conturate. Criteriul estetic intervine tot mai frecvent în aprecierile critice și, pe lângă eficiența social-politică a unui spectacol, se relevă acum o latură mai specializată a muncii teatrale, se discută probleme de tehnică și stil în dramaturgie și arta interpretativă. Critica dramatică se resimte deci, în cadrele largi ale mișcării de idei din epocă, de tendințele majore către stăpînirea intelectuală a subiectelor în discuție, către specializare în feluritele domenii de activitate și deopotrivă către însușirea unui orizont mai larg de cunoaștere, « către știință în general, știința faptelor și a principiilor, știința naturii, spiritului și umanității » ¹⁸, așa cum își va proclama orientarea revista *Tranzacțiuni literare și științifice*, una din cele mai înaintate publicații ale vremii. Și dacă, în domeniul criticii teatrale tendința de fundamentare teoretică a opiniilor găsește în Filimon și în C. A. Rosetti partizani consecvenți, și dacă Pascaly pune la baza proiectelor sale de reorganizare a teatrului « unirea științei teatrale cu practica » ¹⁹, cu atît mai importantă devine, sub incidența acestor

¹⁶ V. N. Deleanu, *Lucrători tipografi și gazetari ai secolului trecut*, în *Presa noastră*, 1958, nr. 7, p. 29, și în continuare, datele în legătură cu organizarea primului congres al ziariștilor din România în 1871.

¹⁷ C. Bolliac, *Trompeta Carpaților*, 1865, iunie 25, nr. 67.

¹⁸ *Tranzacțiuni literare și științifice*, 1872, nr. 2, p. 5.

¹⁹ M. Pascaly, *Proiect pentru organizarea teatrului românesc*, *Arhivele Statului*, București, fond T. N., Dosar nr. 198, p. 25.

noțiuni, contribuția adusă în problemele teatrului românesc de B. P. Hasdeu și Al. Odobescu. Și cu atât mai reprezentativă apare contribuția lor, cu cât, o dată cu ea critica de specialitate se integrează prin trăsături funciare unui context de cultură mult mai vast, ideile despre teatru ale lui Hasdeu și Odobescu purtând cu ele însemnul luptelor pentru limbă, marca de înaltă autoritate a cercetărilor istorice și folclorice, a studiilor de teorie literară și de artă întreprinse de-a lungul întregii perioade. Și, în sfârșit, contribuția lor devine cu atât mai prețioasă, cu cât poartă cu ea marca originalității de stil, a geniului lor artistic care îi înscrie în istoria literaturii române moderne ca pe niște principali reprezentanți ai ei.

Pe urmele directivelor *Daciei Literare*, lupta împotriva imitațiilor și a traducerilor neartistice capătă violente forme de manifestare și atacurile împotriva « stricătorilor de limbă » se generalizează. Alecu Russo consideră că e nevoie de acum înainte de o atitudine critică mai fermă, « în a cumpăni bunătățile scrierilor și tăria sistemelor »²⁰ și Kogălniceanu recunoaște de asemenea « ca neapărată critica, mai ales în momentul de față când limba română e răstignită pe fel de fel de cruci și (. . .) întemeiată pe fel de fel de ortografii, unele mai absurde decât altele »²¹. Istorismul epocii, interesul trezit de apariția marilor sinteze istorice și de intensa publicare a izvoarelor, determină în presă o documentată și severă luare de atitudine împotriva falsificării adevărului într-o producție minoră, de « drame naționale » și de « vodevile cu cîntece », unii dintre critici făcînd ei înșiși laborioase studii asupra trecutului țării, ca Gheorghe Barițiu și C. Aricescu. Se cîștigă poziții noi în critica de specialitate în ceea ce privește principiile de constituire a unui repertoriu original, de valorificare a poeziei populare și a documentului istoric în creația dramatică, în ceea ce privește limba în care sînt compuse lucrările naționale și în care se fac traduceri. Conștiința că teatrul e dator să intervină în opera de așezare a limbii pe fâgașele ei firești, « că scena e chemată să fie modelul limbii românești, autentice, după care să se orienteze societatea »²², se impune tot mai mult în această etapă în care franțuzomania și exagerările latiniste fac ravagii și în care se dă tot mai stăruitor bătălia de unificare a limbii și de eliberare a ei de balasturile parazitare. Și Odobescu, fără a face efectiv critică dramatică, dar considerînd « dezvoltarea intelectuală a limbii române strîns legată de destinele scenei naționale »²³ își aduce aportul său hotărîtor în această importantă problemă a culturii naționale care interesează atât de mult existența teatrului ca atare. Pentru că, așa cum se remarcă în presă, « orice osteneală de regenerare, în babilonismul limbistic în care sîntem căzuți, va rămîne fără efect, va fi nulă, dacă se va scăpa din vedere, că limba formează una din primele baze ale edificiului național »²⁴.

Deschizător de drum în știința arheologică românească și la curent cu studiile folclorice din străinătate, Al. Odobescu se dovedește și în problemele de limbă întemeiat pe cunoștințele înaintate ale vremii, punînd cu necesitate problema « comunicării de idei, a comunicării intelectuale, a propagării științei și artei în sînul întregii națiuni române », și într-o limbă accesibilă tuturor²⁵. Angajat în luptă deschisă împotriva monumentalei și aberantei lucrări etimologice editate de Laurian și Massim, el propune ca la baza noului și adevăratului dicționar « de uz contemporan » să stea « graiul poporan de prin toată românia », rezervorul comun al limbii naționale și « tot ce pot da mai bun scriitorii noștri moderni și știința universală »²⁶. Aceste idei esențiale asupra limbii, Odobescu le dezbate și le pune în aplicare în sprijinul teatrului românesc prin activitatea sa teoretică și artistică legată de scena națională²⁷, și mai ales în calitatea sa de director al Teatrului cel Mare din București

²⁰ Alecu Russo, *România Literară*, 1855, nr. 6, p. 265.

²¹ Mihail Kogălniceanu, *Steaua Dendrui*, 1855, nr. 1, p. 3.

²² *Curierul de Iași*, 1871, oct. 31, nr. 119.

²³ Al. Odobescu, *Școala dramatică*, în *Epoca*, 1887, oct. 29, nr. 572.

²⁴ *Naționalul*, 1861, ianuarie 15, nr. 5.

²⁵ Al. Odobescu, *Psaltirea tradusă în românește de diaconul Coresi*, București, 1861, p. 1.

²⁶ Al. Odobescu, *Revizuirea dicționarului Academiei, Analele Societății academice române*, 1877—1878, tom. VII, p. 57.

²⁷ V. Al. Odobescu: *Satira latină*, în *Revista română*

pentru științe, literatură și artă, 1861, vol. I, p. 259; *Despre condițiunile unei bune traduceri în limba română*, în *Columna lui Traian*, 1874, nr. 7, p. 177; *Raport asupra celor două volume de teatru de V. A. Urechia*, în *Analele Societății academice române*, 1878—1879, tom. XI, p. 191; V. Alecsandri și Fintina Blanduziei, în *Epoca*, 1877, octombrie 13, nr. 560 și de asemenea: Plan și fragmente din drama *Urban Grandier*, în *Convorbiri literare*, 1930, nr. 8, p. 318; Plan și fragmente, din drama *Decebal sau Cea din urmă zi a Daciei*, în *Flacăra*, 1913, decembrie 21, nr. 10, ca și localizările după *La Grammaire de Labiche* (1881) și după *L'ami Fritz de Erkmann* și *Chatrian* (1882).

(1874—1875), când conduce nemijlocit munca de selecție a traducerilor, de orientare a repertoriului și de urmărire a expresiei lui scenice. Atașând problema traducerilor, atât de viu dezbătută în epocă, Odobescu își atestă și aici capacitatea sa de stabilire a unor criterii, idealuri artistice normative, în raport cu care să se judece valoarea literară a unei bune tălmăcirii. Respectul față de « caracteristicile care constituie originalitatea limbii românești, față de semnele distinctive care fac din ea o ființă limbistică aparte »²⁸, ca și punerea în valoare a « nuanțelor » și « stilului » operei traduse, trebuie să stea deopotrivă în atenția traducătorului. Accepții noi, evaluate, menite să combată « platitudinile, lipsa de vigoare, de eleganță și de corecțiune în alegerea cuvintelor și mai ales în construcția frazelor »²⁹. Problema subtilităților de limbă, de redare corectă a sensurilor și de fidelitate față de elementele constitutive, sintactice, în opera tradusă, capătă în sfârșit acoperirea teoretică necesară³⁰. Și dacă, ideea de originalitate și de stil apare la Odobescu atât de clar formulată, în privința traducerilor și a limbii literare românești, contribuția lui Hasdeu în problemele teatrului vine să aducă precizări de principiu în legătură cu repertoriul și cu baza lui de inspirație populară, cu drama istorică și folosirea creatoare a izvoarelor, cu determinarea caracterelor și respectarea adevărului în construcția dramei. În consensul general al epocii, în larga ofensivă de afirmare a originalității noastre în toate domeniile de activitate, se înscriu și tendințele de valorificare pe plan artistic a unui conținut național specific. Și Hasdeu vede în folclor, pe linia precursorilor săi de la *Dacia literară*, « mijlocul cel mai interesant și mai sigur de cunoaștere a forțelor morale și intelectuale ale unei națiuni »³¹. De cercetarea adâncă a acestei « enciclopedii care vădește în ea ce este întregul unui popor »³², leagă el perspectiva de dezvoltare originală a fenomenului artistic românesc pentru că, numai astfel, « nutrindu-se din literatura populară, literatura cultă românească își definește caracterul său distinctiv »³³. Pentru că folclorul nostru, în afara valorii sale etnografice și istorice, prezintă în primul rând o imensă bogăție de informații asupra sufletului omenesc, asupra psihologiei specifice poporului român; « dramaturgii și romanțierii noștri pot să împrumute cu abundență din acest univers de creație, trăsăturile cele mai profunde și cele mai fine asupra inimii umane »³⁴. În aceste largi cadre de fundamentare teoretică a literaturii naționale își înscrie Hasdeu ideile sale despre teatru declarându-și în același timp accesul și preferințele în marea literatură dramatică universală. Întinderea cunoștințelor sale de specialitate, erudiția recunoscută de istoric și lingvist ca și marele succes înregistrat cu drama Răzvan Vodă îi oferă o poziție singulară în critica teatrală a vremii, cele mai multe opinii ale sale fiind trecute prin filtrul unor experiențe științifice și artistice personale. Pentru drama istorică, gen abordat cu predilecție de scriitorii acestei perioade, critica cere constant o documentare riguroasă, dar ceea ce aduce Hasdeu ca aport teoretic substanțial în această chestiune, este ideea reprezentării dramatice a « adevărilor de sinteză »³⁵ și a posibilității de reconstituire a unei epoci numai după anumite fragmente cunoscute, știința de a susține pe plan estetic materialul istoric și etnografic, de a-l învia prin « elementul tragic, artistic și poetic »³⁶. Hasdeu introduce de asemenea cu privire la drama istorică națională ideea de « plasticitate », referindu-se la capacitatea acesteia « de a oglindi în totul », timpul și localitatea, caracterul politic și moral al unei epoci ca și obiceiurile ei³⁷, pentru ca, pe de altă parte să pună în discuție problema valabilității generale a efectelor dramatice, în măsura în care drama « într-adevăr răsfrânge patimile omenești »³⁸. Ideile sale cu privire la « copierea caracterelor de pe natură » și la

²⁸ Al. Odobescu, *Revizuirea dicționarului Academiei*, op. cit., p. 57.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ În Transilvania, în aceeași măsură interesat de problemele limbii române și de îmbunătățirea traducerilor, Gheorghe Barițiu cere: « traducători care să cunoască perfect cîte două limbi, avindu-le în deplină lor potestate, nu numai din cărți, ci și din viață. . . din Capitală și de la sat, de pe munte și de la mare, de la cîmp și din pădure, din lucrările profesionistului orășan și de lingă aratul agricultorului. A traduce este artă și încă grea, care la noi se ține a fi în cele mai multe cazuri o jucărie » (a se vedea M. Mîllo, în *Transilvania*, Brașov, 1870, nr. 14).

³¹ Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Literatura populară*, prefață la I. C. Fundescu, *Basmе, orații, păcălituri și ghicitori*, București, 1870, p. VII.

³² B. P. Hasdeu, *Mișcarea literelor în Iași*, în *Lumina (Din Moldova)*, 1963, nr. 12, p. 101.

³³ B. P. Hasdeu, *Literatura populară*, op. cit., p. IX.

³⁴ *Ibidem*, p. IX.

³⁵ *Ibidem*, Prefața la Răzvan și Vidra, București, 1867, p. I—II.

³⁶ B. P. Hasdeu, *Introducere la Răposatul postelnic*, în *Lumina*, (din Moldova), 1862, nr. 8, p. 81.

³⁷ *Ibidem*, p. 82.

³⁸ *Ibidem*.

construcția dramei în general pot fi cu ușurință afiliate cunoscutei prefețe a lui V. Hugo la drama Cromwell (1827). De altfel influența romantismului în literatura românească, evidentă în etapa anterioară, pașoptistă, se prelungește încă. Mai sînt valabile la noi, într-o perioadă de romantism întîrziat, ideile despre teatru ale lui V. Hugo ca și cele puse în circulație de A. W. Schlegel cu prelegerile sale asupra artei și literaturii romantice [Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. 1808] și care « contribuieră enorm, ca și întreaga literatură germană a vremii, la propagarea în Europa a principiilor romantice »³⁹. Alături de comediile lui V. Alecsandri, reprezentative pentru gîndirea teatrală românească din această perioadă, opera romantică a lui Hasdeu, străbătută de patos patriotic și umanitar, dezvăluie în același timp o latură violent protestatară, puternice accente de critică socială. Elementele romantice se îmbină cu cele realiste atît în dramaturgie cît și în arta scenică, ceea ce face de fapt una din caracteristicile acestei etape din istoria teatrului nostru.



Explicată prin condiții istorice interne, prin imperativele unei politici culturale în slujba consolidării statului național, mișcarea teatrală românească își găsește în același timp largi corespondențe pe un plan mai larg, în ansamblul culturii teatrale europene. Coexistă în marea literatură a vremii, dublîndu-se una pe cealaltă, o atitudine romantică și una realistă. Balzac, cel mai mare realist modern în primele decenii ale secolului trecut, este totodată un romantic⁴⁰ și, în aceeași perioadă, Victor Hugo șeful școlii romantice franceze consideră că « drama este viața » și că în ea « totul se înlănțuie și se deduce ca în realitate »⁴¹. Se poate vorbi deci, dincolo de recuzita unor cunoscute mijloace, despre un « realism romantic »⁴², despre importanța acordată adevărului vieții în tratarea dramei romantice, după cum în aceeași epocă, se definește tot mai pregnantă influența realismului critic în curs de constituire. Există deci o întrepătrundere continuă a metodelor de creație și situația se reflectă clar în mișcarea teatrală românească. Se explică acum de ce, în numele aceluiași principiu de respectare a adevărului în arta scenică, sînt apreciați deopotrivă — în marile lor creații — interpreții dramei romantice ca și cei formați la școala repertoriului realist. Există desigur, așa cum remarcă Gheorghe Barițiu⁴³, două mari linii de orientare în teatrul românesc: « școala cosmopolită » a lui M. Pascaly și « școala națională » a lui M. Millo, școala repertoriului romantic, de traduceri, și cea a comediilor originale, deosebind implicit metode de interpretare artistică, temperamente dramatice distincte. Dar există, așa cum vede tot el, și mult mai cuprinzător, o dialectică a fenomenului teatral românesc, armonioasă în perspectiva ei de dezvoltare, cele două școli găsindu-se într-un fel de « fermentație continuă » și avînd să dea naștere mai tîrziu unei « școli mijlocii », sinteză care de altfel se va produce către sfîrșitul secolului trecut în arta noastră teatrală, intrată definitiv și prin contribuții fundamentale, teoretice și artistice, pe drumul realismului.

Categorii istorice, romantismul și realismul înregistrează pe parcursul acestei etape momente deosebite de evoluție și în critica de specialitate se reflectă fidel acest proces. Într-un fel comentează de pildă N. Filimon sau C. A. Rosetti arta realistă a lui Millo în prima parte a strălucitei sale cariere artistice, ca interpret inedit al comediilor lui Alecsandri, și alt conținut estetic are realismul într-un stadiu nou de dezvoltare, legat de marele repertoriu universal, în arta Aristizzei Romanescu și a lui Grigore Manolescu. Într-un fel e privită de Hasdeu activitatea lui Pascaly la Bossel — moment de culme în afirmarea romantismului în teatrul nostru — și altele sînt opiniile critice, la sfîrșitul perioadei, într-un stadiu de disoluție a gloriei romantice, cînd pozițiile sînt asaltate biruitor de reprezentanții artei realiste.

³⁹ Vezi Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Milano, 1958, vol. III, p. 12, și George Freesley and John A. Reeves, *Romanticism and naturalism*, in *A History of the Theatre*, New York, 1955, p. 337.

⁴⁰ Vezi G. Călinescu, *Un manifest*, în *Contemporanul*, 1963, iulie 5, nr. 27 și T. Vianu, *Balzac*, în *Studii de literatură*

universală și comparată, op. cit., p. 485.

⁴¹ Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Paris, 1864, vol. I, p. 35.

⁴² G. Călinescu, *Un manifest*, op. cit.

⁴³ Gh. Barițiu, *M. Millo*, op. cit.

Curentul realist de critică a vechilor instituții și moravuri și « o estetică întemeiată pe adevăr »⁴⁴ devin fenomene caracteristice în întreaga mișcare literară a Europei, începând cu cea de-a doua jumătate a secolului trecut. Progresele gândirii în științele moderne ale naturii, ajunse la un înalt grad de dezvoltare în această perioadă, se fac simțite și pe planul studiilor istorice, în literatură și estetică. Observația directă, ancheta, « documentele umane » intră deopotrivă în practica scriitorului și a criticului literar. Opera de artă încetează să mai fie pur și simplu prezentată, ea se cere acum explicată, înțeleasă, « prin raporturi de măsură și cauzalitate »⁴⁵. Caracterelor omenești sînt considerate « în devenirea lor », verigi, într-un proces de dezvoltare istorică, structuri complexe, condiționate de factori interni și externi, de ereditate, de mediu, de educație.

Aceste idei de mare circulație în epocă, creează și la noi premisele unor discuții pe teme specializate de estetică teatrală. Odobescu vorbește de exemplu despre « complexul literar și plastic »⁴⁶, propriu unui anumit teatru care și-a însușit pe parcurs un caracter distinct, determinat de moștenirea de limbă și de tradiția culturală a poporului respectiv, și amintește de asemenea, de scriitorii « în ale căror compuneri se strecoară neapărat ceva din năravurile, din gândurile, din cunoștințele contemporanilor și compatrioților săi »⁴⁷. În același spirit, Alecsandri discută și el despre « sigiliul secolului », despre amprenta pe care un anumit stadiu de dezvoltare a societății o aplică operei literare și implicit creatorului său⁴⁸. Filimon cere în articolele sale de critică respectarea « stilului » unei opere în transpunerea ei scenică și Hasdeu impune autenticitate în redarea caracterelor dramatice, în raport cu istoria, limba, obiceiurile unei anumite epoci. Circulă deci aceste idei la noi, în legătură cu scriitorii, cu opera lor dramatică și cu reprezentarea ei, dar nu se poate vorbi în această etapă de niște sinteze estetice constituite. Se încearcă unele precizări de tehnică a dramaturgiei, și se vorbește intens despre *veridicitate* în creația dramatică și în arta interpretativă. S-a făcut cunoscută însă pînă acum, dincolo de aceste preocupări mai specializate, tendința — fundamentală pentru idealurile epocii — de teoretizare, de demonstrare a unor teze de bază ale culturii naționale. Se mențin încă pe prim plan, marile probleme de politică teatrală, într-o perioadă în care se rezolvă și se clarifică teoretic chestiunile de limbă, de edificare a unui repertoriu și de susținere a originalității sale. Pînă la M. Eminescu și I. L. Caragiale care vor pătrunde în procesul intim al artei scenice și vor explica fenomenul teatral în complexitatea și specificitatea lui, critica teatrală din această etapă, prin srăluți reprezentanți, face încă marele exercițiu de consolidare științifică a temeliilor pe care se sprijină dezvoltarea de ansamblu a artei teatrale românești. Se pot obține însă din critica vremii, ceea ce face evidența valorii și funcționalității ei, informații prețioase cu privire la repertoriul jucat și la largirea orizontului de cultură teatrală, date cuprinzătoare asupra marilor interpretări, asupra jocului actoricesc și asupra dezvoltării regiei și scenografiei românești în acest moment. În general, critica surprinde în această perioadă intermediară, procesul general de profesionalizare a artei noastre teatrale, tendințele tot mai evidente de stăpînire a meseriei și în același timp, de extindere a practicii teatrale, de acoperire a unor noi zone din teritoriul țării. Mult mai dezvoltată în periodicele din București, decît în cele din Moldova sau din Transilvania, critica de teatru cuprinde știri și ține cronica evenimentelor artistice, a turneelor întreprinse de marii actori în toate provinciile locuite de români⁴⁹. Și fenomenul e reversibil. *Foaia pentru minte, inimă și literatură* și *Gazeta de Transilvania*, *Familia* și *Federațiunea*, informează publicul din Transilvania asupra mișcării teatrale din Principate, comentează « pe viu » turneele lui Millo și Pascaly și sprijină inițiativa înființării unui teatru în limba națională pentru românii din această provincie. Presa de specialitate mai păstrează încă un larg caracter informativ și își pune în continuare, printre principalele

⁴⁴ Vezi T. Vianu, *Realismul și epocile criticii literare*, în *Figuri și forme literare*, București, 1946, p. 37—50.

⁴⁵ Guido Morpurgo Tagliabue, *L'esthétique contemporaine*, Milano, 1960, p. 6.

⁴⁶ Al. Odobescu, *Școala dramatică*, op. cit.

⁴⁷ Al. Odobescu, *Poezii Văcărești*, în *Revista română pentru știință, literatură și arte*, București, 1861, vol. I, p. 481.

⁴⁸ V. Alecsandri, *Opere complete*, p. I, *Teatru*, prefața. p. XX, București, 1903.

⁴⁹ La Iași, printre publicațiile mai importante apar: *Gazeta de Moldavia*, *Zimbrul*, *România literară*, *Steaua Dunării*, *Din Moldova*, *Lumina*, *Fulgerul*, *Curierul de Iași* etc. În Transilvania, în afara celor citate: *Concordia*, *Albina*, *Transilvania*.

obiective, educarea gustului artistic și instruirea publicului. Și, ca o consecință directă, se cultivă formula « foiletoanelor » ample de prezentare a subiectului piesei, de analiză a intrigii dramatice și de caracterizare, adesea adjectivală, a interpretărilor actoricești. În ansamblu, critica dramatică în acest stadiu de dezvoltare a ei, întreține interesul pentru teatru prin competență și specializare. Dar, ceea ce trebuie menționat, este că încă de la sfârșitul acestei perioade, cei doi mari reprezentanți ai gândirii critice românești, M. Eminescu și I. L. Caragiale își spun cu fermitate cuvântul⁵⁰, deschizând în istoria teatrului nostru, calea interpretărilor teoretice originale și a elaborării de principii estetice, menite să călăuzească pentru multă vreme dezvoltarea realismului scenic românesc.

de MIRCEA VOICĂNA

M

axioma stadiul maturității unei culturi, spiritul critic se manifestă în corelări și în alți factori, care îl conturează, îl pot accentua. El dau un sens la difuzarea opiniilor și creșterea unui curent de idei sau chiar a unei tălmăcirii — pe lângă evaluarea ei — « opinii publice ». Deosebindu-se astfel prin natură și, de elaborare rațional-empirică, din și funcțional și prin finalitățile sale, de opere de artă, critica se constituie ca o activitate, dintr-un punct de vedere, cu aceasta: pentru a se stabili pe deplin și adevărul și valoarea și este proprie nevoile de a avea un public, de a se difuza, de a se revizui și cuprinde o activitate. Activități trăstăvite implice de bună seamă, pentru critica, necesitatea îngrămădării în exprimare, de exprimare, și acesta este — prin la specificul unor forme moderne, ca cele ale de radiofonie și televiziune — prin care critica, uneori revista, de cele mai multe ori, dar.

Dacă în secolul XIX cultura românească nu cunoaște încă cartea de critică artistică, schimb, în ultimul sfert de secol al secolului, primele publicații și pleada revizuirilor cu preocupări culturale se arată ca o manifestare în plină și continuă dezvoltare, și constituie suportul și cadrul material în care fenomenul critic din cultura românească a poporului nostru se desfășoară și, cu anumite rezerve, se îmbogățește, în legătură cu înălțarea nivelului și însoțirea pe care o constituie în ce privește viața artistică a timpului.

Nu trebuie să uităm că, de fapt, înălțarea nivelului artistic este și condiția critică, care facilitează fenomenul critic, atât prin creșterea nivelului lui, cât și prin creșterea nivelului de înțelegere. De aceea, lucrurile pe care unele lucrări recente apărute în numeroase reviste au făcut de a explica apariția după 1945 a criticilor artistici stabili în țară sunt deosebit de interesante, care își dovedesc astfel natura critică constantă (între alții I.G. Valeriușanu, G. Ionescu, Petru Gălbene la *Independența*, L.G. Fundescu la *Tricolor*, Ionel, Mihail de Măreș la *Voz de România*, A. T. Zărnă la *Discovers*, E. Winterhalter la *Fora* și alții), prin faptul pe care la oferă personalitatea neamului a lui Nicolae Filimon, și se pot înțelege, vorbindu-se neînțelegând. Premisele dezvoltării fenomenului critic artistic nu sunt în niciun caz dezvoltarea fenomenului artistic luat în ansamblu, și cel mai puțin prin dezvoltarea și creșterea nivelului de viață social-culturală a poporului. Departamentul de artă și literatură a unui stat este construit sau de dezvoltare într-o anumită direcție, și în prima etapă depindea unor factori social-culturali ale societății noastre care erau, pe de o parte, destinate și primărilor de cultură, dar care, pe de altă parte, erau limitate pe care, alături de alți factori, contribuie la dezvoltarea și înălțarea nivelului artistic prin creșterea lui, educația artistică de copii, care mai erau o mare parte.

⁵⁰ V. M. Eminescu, *Teatrul român și repertoriul lui*, în *Familia*, 1870, nr. 2, și articolele din *Curierul de Iași* și

Timpul (1876—1877) și I. L. Caragiale, *Cercetare critică asupra teatrului românesc*, în *România liberă*, 1878, ianuarie 17.

CRITICA MUZICALĂ BUCUREȘTEANĂ ÎN ULTIMELE DECENII ALE SECOLULUI XIX

— CONSIDERAȚIUNI SINTETICE —

de MIRCEA VOICANA

Marcînd stadiul majoratului unei culturi, spiritul critic se manifestă în corelație și cu alți factori, care îl conturează, îl pot accentua, îi dau un sens prin difuzarea opiniilor și crearea unui curent de idei sau chiar a unei adevărate — prin generalitatea ei — « opinii publice ». Deosebindu-se atît prin natura sa, de elaborare rațional-științifică, cît și funcțional și prin finalitățile sale, de opera de artă, critica se aseamănă totuși, dintr-un punct de vedere, cu aceasta: pentru a se realiza pe deplin, și uneia și celeilalte îi este proprie nevoia de a avea un public, de a se difuza, de a se revărsa și cuprinde masele. Această trăsătură implică de bună seamă, pentru critică, necesitatea instrumentului de expansiune, de exprimare, și acesta este — pînă la apariția unor forme moderne ca cele oferite de radiofonie și televiziune — prea rar cartea, uneori revista, de cele mai multe ori ziarul.

Dacă în secolul XIX cultura românească nu cunoaște încă cartea de critică muzicală, în schimb, în ultimele 3 — 4 decenii ale secolului, presa cotidiană și pleiada revistelor cu preocupări culturale se afirmă ca o manifestare în plină și continuă dezvoltare, și constituie suportul și cadrul material în care fenomenul critic din cultura muzicală a poporului nostru se amplifică și, cu anumite rezerve, se îmbogățește, în legătură cu însăși amplitudinea și îmbogățirea pe care o constatăm în ce privește viața muzicală a timpului.

Nu trebuie să uităm că, de fapt, însăși această viață muzicală era și rămînea criteriul și totodată finalitatea fenomenului critic, atît sub aspectul calității lui, cît și al frecvenței pe care o înregistrează. De aceea, încercarea pe care unele lucrări recent apărute în muzicologia noastră ¹ o fac de a explica apariția după 1860 a criticilor muzicali stabili la toate ziarele din București, care își creează astfel rubrici muzicale constante (sînt citați I.G. Valentineanu la *Reforma*, Pantazi Ghica la *Independența*, I. C. Fundescu la *Teranul român*, Ullyse de Marsillac la *Voix de Roumanie*, A. T. Zissu la *Dîmbovița*, E. Winterhalder la *Românul* ș.a.), prin exemplul pe care l-a oferit personalitatea necontestată a lui Nicolae Filimon, ni se pare metodologic vorbind neîntemeiată. Premisele dezvoltării fenomenului critic muzical nu pot sta decît în însăși dezvoltarea fenomenului muzical luat în accepția sa cea mai cuprinzătoare și în corelația sa cauzală cu nevoile vieții social-culturale a epocii. Departe de a fi un simplu proces de imitație a unui strălucit confrate sau de concurență între ziare, generalizarea rubricii muzicale în presa timpului răspundea unor nevoi social-culturale ale societății noastre care se manifesta, pe de o parte, doritoare și primitoare de cultură, dar care, pe de altă parte prezenta limite pe care, alături și de unii nechemăți, mulți oameni de cultură s-au simțit împinși să le combată, prin scrisul lor, educînd masele de cititori care mai aveau o imperioasă nevoie de informare și de îndrumare estetică.

¹ V. Viorel Cosma, Nicolae Filimon, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, p. 160.

În reconstituirea treptelor de dezvoltare a culturii moderne a poporului nostru, una din constatările principale ce se desprind este aceea a rămîinerii în urmă a muzicii față de celelalte arte pe tot parcursul secolului trecut, pînă cînd personalitatea genială a lui George Enescu va reabilita, în prag de secol, arta sunetelor. În timp ce după marile opere ale generației de la 1848, literatura românească realizase capodoperele care se datorează condeiului lui Mihail Eminescu și al lui Ion Creangă, și continua să producă valori estetice certe prin opera contemporanilor și urmașilor acestora, fie că gravitau în jurul *Convorbirilor literare*, fie că se afiliuau *Contemporanului* și revistelor de orientare socialistă; în timp ce în artele plastice numele lui Theodor Aman, al lui Nicolae Grigorescu și al lui Ion Andreescu marcaseră succese de prestigiu, muzica românească abia își căuta drumul, sub raportul creației originale, iar sub raportul vieții interpretative era încă lipsită de instituțiile muzicale corespunzătoare (operă, orchestre simfonice stabile etc.), după cum era abia la începutul muncii de educare muzicală sistematică, prin conservatoare cu program adecvat de învățămînt. Lupta dusă de elementele cele mai înaintate pentru a constitui aceste mijloace și a impune muzicienii români — interpreți și creatori — în viața muzicală a poporului român, constituie un fir conducător al preocupărilor celei de a doua jumătăți a secolului XIX și ca atare și unul din principalele obiective ale criticii muzicale de pe atunci inclusiv a celei din ziaristica bucureșteană, de care ne ocupăm aci.

Desigur, scăderile ce se constată în viața muzicală românească a secolului trecut nu sînt totdeauna explicabile prin amintirea stadiilor pe care trebuia să le parcurgă cultura muzicală a celor ce practică arta sunetelor, a educației muzicale a celor ce se bucură de ea.

Aceste scăderi au făcut obiectul unor aprecieri critice destul de severe, exprimate de mulți dintre cei care s-au ocupat de viața muzicală a timpului, de la pana plină de nerv a lui Nicolae Filimon, pînă la cea sarcastică a lui I. L. Caragiale.

În general, aprecierea critică a lipsurilor și scăderilor constituie tocmai hotarul care desparte, printre numeroșii cronicari muzicali ai vremii, pe criticii care continuau să pășească pe calea deschisă încă în perioada premergătoare anului revoluționar 1848 de către Cezar Bolliac, al cărui spirit critic se manifestase atît de viguros în comparație cu contemporanii săi din București, de la Iași (Asachi) sau din orașele Transilvaniei ², de cei ce se mulțumeau să înregistreze eveniment după eveniment cu aceeași seninătate și cu aceleași aplauze, fără preocupări mai adînci și fără gînduri educative, fără exigențe pentru difuzarea socială a artei sau pentru nivelul tehnic pe care ea trebuie să-l atingă.

Pe fundalul acestui tablou general, în critica muzicală românească din ultimele decenii ale secolului XIX desprindem, printre relativ numeroșii săi exponenți, trei profiluri caracteristice, trei grupuri de critici muzicali.

Un prim grup este cel al personalităților literare care, făcînd și ziaristică, se interesează și scriu despre arta muzicală în ziare și în revistele vremii. Este linia oamenilor de cultură care după începutul înfăptuit de Cezar Bolliac (deceniul V—VII, și după popasul și progresul înregistrat cu Nicolae Filimon (sfîrșitul deceniului VI și VII), va fi ilustrată, într-o a treia etapă de manifestare care se situează la sfîrșitul secolului, prin Ion Luca Caragiale.

Cel de al doilea grup de critici muzicali este cel al ziaristilor amatori de muzică, exponenți în general ai păturilor de sus ale societății, care fie la ziarele conservatoare și publicațiile junimiste, fie în presa liberală sau « independentă », întrețin rubrica muzicală, marcînd o prezență activă și destulă rigurozitate, dar nu totdeauna o suficientă autoritate muzicală, mai ales atunci cînd reieșea vădit că unele aspecte ale acestei arte le scapă sau nu sînt potrivit sesizate. Din rîndul acestor critici pot fi citați ca practicînd o formulă mai exigentă de cronică muzicală, Ventura, care semna în *L'Indépendance Roumaine*, prin inversarea literelor care-i constituiau numele, Arutnev — precum și Pantazi Ghica, care publica atît la *Independența*, cît și în ziarul în limba franceză *La voix de Roumanie*.

În sfîrșit, ultimul grup de critici muzicali — un grup deosebit de interesant pentru problemele ce urmărim — este constituit din oamenii meseriei: muzicieni profesioniști sau amatori edificați în secretele artei muzicale, ei aduc în efortul general al criticii muzicale

² V. studiul nostru, Cezar Bolliac și începuturile criticii muzicale românești, în S.C.I.A., nr. 2/1962.

din secolul trecut aportul tehnicității și, deși numeric mult mai puțini decât cei din prima și mai cu seamă din a doua grupă, joacă un rol însemnat în popularizarea muzicii și a problemelor pe care aceasta avea să le rezolve la timpul potrivit. Dintre ei se remarcă numele lui Mauriciu Cohen de la *Românul*, care semnase în *Pressa* ca Enoch și va semna ulterior, mai ales după trecerea lui (în ultimii ani ai secolului) ca cronicar permanent la *Universul*, cu adăugirea « Lînaru ». În cronica muzicală apărută în *România Liberă* din 30 decembrie 1877, Demetriu C. Popescu vorbea despre tînărul compozitor Maurice Cohen, reîntors de la studii la Paris, și despre compozițiile sale. Deschizînd cronica muzicală de la *Românul*, acesta publică în numărul din 19–20 octombrie 1881 « Cîteva vorbe de introducere », în care își definește profilul, dar și pe cel al grupului de critici din care făcea parte: « Avem un suflet naiv de artist. Nu sînt nici om politic, nici literat de cea mai mică valoare, ci un simplu muzicant ». Putem citi în această declarație preliminară un gest de modestie, dar ea poate fi interpretată cu tot atîta temei ca invocarea unei calități de care ceilalți erau lipsiți. Fie într-un sens, fie în celălalt, nivelul tehnic al considerațiunilor critice va crește, întrucîtva, deși fenomenul muzical de care criticul se va ocupa în *special* va rămîne tot teatrul muzical³.

Nimic mai firesc ca, luînd atitudine față de muzică, criticii-literați, cei din primul grup amintit, să pornească, cum era de așteptat datorită formației lor și genului lor de preocupări, de la fenomenul teatral-muzical. O făcuse Cezar Bolliac și o face Nicolae Filimon, cu o constanță remarcabilă și cu o bună, o superioară informare, care se datorește pregătirii sale muzicale și activității desfășurate ca instrumentist în orchestra de operă de la București. O face, ca orientare, și Caragiale. Dar tocmai acestui corifeu al dramaturgiei românești îi revine sarcina de a se ocupa în chip major de manifestări muzicale nelegate de teatru: concertele simfonice.

Articolele sale din *Epoca* (din 11 și 12 decembrie 1896, 1 și 15 ianuarie 1897) marchează interesul criticii muzicale pentru concertul simfonic, dar nu numai prin consemnările de rigoare privind repertoriul și interpretarea, inclusiv « acordajul orchestrei », ci și prin comparația care ni se oferă între cele două orchestre, cea a lui Wachmann și cea a lui Peters, privite ca exponențele a două trepte diferite (atît cronologic cît și calitativ), ale dezvoltării mișcării simfonice românești: « Dl. Wachmann, putînd să facă prea puțin ca succes artistic, a făcut ce a putut ca succes popular. . . astfel, cînd Peters reușește, după atîta muncă, să-și organizeze orchestra mai presus de convenabilă, el găsește publicul preparat, cu o oarecare educație făcută. . . Peters și oneștii lui artiști au reputat un succes strălucit pe care îl meritau, dar pe care desigur, cu tot meritul lor netăgăduit, nu l-ar fi putut obține în fața publicului de acum vreo 10 ani ». Și deși marea dragoste și comprehensiune a lui Caragiale pentru muzică mărturisite și în corespondența cu prietenul său Paul Zarifopol, ginerele lui C. Dobrogeanu-Gherea, ni se vor dezvălui, de fapt, încă de pe atunci, din paginile acestor cronici, această dragoste și această înțelegere străbat printre ideile textului, în acea exprimare luxuriantă care-i caracterizează ziaristica, atunci cînd nu face loc ironiei mușcătoare: « Dacă e o favoare viața, cine nu gustă din farmecul generoasei muzici este un fel de orb care nu o poate simți întreagă acea favoare; el nu se poate bucura de o nemăsurată frumusețe bine-făcătoare, cărei numai lumina îi poate fi pereche.

Un bun concert simfonic! . . . E o vastă paradă triumfală, un carnaval monstru cu nenumărate cortejuri de gîndiri și patimi costumate în atribute sclipitoare perindîndu-se sub o colosală ploaie vertiginoasă de scînteii colorate »⁴.

³ Totuși, în însuși acest text introductiv, Cohen schițează un tablou al dezvoltării muzicale de la noi, în care constată slaba dezvoltare a muzicii instrumentale, cu toată cultura muzicală răspîndită în clasele avute și cu toate cele două conservatoare constituite la București și la Iași; de aceea, « deocamdată compozitorii români care s-au sculat prea de dimineață vor avea totdeauna vreme să se ocupe de o mulțime de meșteșuguri și publicul va trebui să se mulțumească cu trupe străine: opera italiană cu repertoriul ei ostenește publicul întotdeauna același și seacă avizele criticilor cu pretențiuni de muzicografi serioși. Spre a vorbi

mereu și toți anii de aceleași opere trebuie o varietate de stil și o fantezie demnă de o mai bună soartă ». Iată deci problema limitelor criticii muzicale în funcție de limitele și condițiile vieții muzicale în genere (dominată de teatrul muzical italian), exprimată chiar în publicistica secolului, și încă nu din partea criticilor-literați sau a ziaristilor, ci din partea unuia din cei mai activi critici-muzicieni.

⁴ Urmează evocarea parăzii, prezentarea pe rînd a diverselor piese ale programului, constituit din uvertura la *Secretul* de Smetana, un concert de Paganini, *Duhul Apelor* de Dvořák, pagini din Wagner, Mozart și Svendsen.

Este, în cronicile simfonicelor Peters pe care le-a scris Caragiale, și chiar în această literaturizantă evocare a concertului simfonic, un netăgăduit progres față de explicațiile mai mult decît sumare (și mai grav : naive), pe care le servea publicului, cu trei decenii în urmă, Constantin Aricescu, în *Trompeta Carpaților* din 2 aprilie 1867. Putem considera contribuția lui Caragiale în acest domeniu ca etapa cu care secolul XIX încheie un proces dezvoltător în cadrul căreia critica muzicală urmărise, treptat, înfripirea activității simfonice din România.

O serie de alte mențiuni ale criticilor muzicali jalonaseră acest drum ascendent. Astfel, sub semnătura Enoch, *Pressa* din 27–28 octombrie 1880, ocupîndu-se de concertele « Societății Filarmonice din Kronstadt » (Brașov), care concertase în turneu la București în 16–18 și 19 octombrie 1880, cerea înființarea « acum ori niciodată » a unei orchestre simfonice la București, independentă de cea care servea stagiunilor de operă ; această nouă orchestră ar trebui să facă « muzica clasică instrumentală să-și ia liberul ei sbor », aducînd nu numai foloase materiale, ci și « încă un adevărat serviciu patriei române, propagînd în sînul ei gustul muzicii serioase ». Despre aceeași orchestră din Brașov, care concerta la Teatrul Național din București sub bagheta lui A. Brandner, scrie elogios Mauriciu Cohen și în *Românul* din 15 mai 1882. Între timp, cel ce semna Enoch consemnase interpretarea la București a lui *Stabat Mater* de Rossini (*Pressa* din 4 martie 1881), iar ulterior, același Mauriciu Cohen va înregistra conștiincios, în *Românul*, concertele orchestrei simfonice înjghebate și conduse de Eduard Wachmann.

De pildă, la 29 februarie 1884⁵, alături de aprecieri tipice privind omogenitatea formației și de elogii la adresa efortului depus de instrumentiști și de dirijor, criticul notează : « S-ar crede, și cu drept cuvînt, că pentru a asculta o asemenea muzică nu există la noi decît un public restrîns ; cu toate acestea însă, el umple sala Ateneului ». În concluzie era lăudată inițiativa lui Wachmann și se cerea popularizarea realizării ei. Pe aceeași linie, același critic muzical se ocupa între 28 februarie și 16 aprilie 1885 de concertele simfonice ale Societății Filarmonice, dirijate tot de Ed. Wachmann, directorul conservatorului, cu un repertoriu valoros dar care uneori depășește publicul vremii (v. Preludiul la *Parsifal* de Richard Wagner) ; C/constantin/ B/ărcănescu/ semnase în *România Liberă* din 22 februarie 1885 o avancronică a acestor concerte.

De fapt, concertele simfonice urmau, la noi, dezvoltării pe care o luaseră concertele instrumentale, recitalurile. Revistele și ziarele oglindesc cu grijă momentele acestei dezvoltări, întregind astfel tabloul criticii muzicale profesioniste din Capitala țării, în special. Prin consemnarea evenimentelor concertistice în cronicile muzicale ale ziarelor și revistelor, putem urmări azi momentele și evoluția acestei categorii de manifestări muzicale. Se constată relativ ușor că în special aci se dezvoltă exigența criticilor pentru calitatea muzicală a manifestării.

Încă din 1856 apărea, de pildă, în *Le Courrier de Bucarest* din 2 mai — sub semnătura D.A. — o critică acidă la adresa flautistului Adolph Terschack, care deși a vădit, în concertul pe care l-a dat la București, calități (sentiment, suavitate) ce au captivat publicul, a rămas deficitar în ce privește puritatea sunetului și durata aspirației, ceea ce face ca într-o comparație dintre el și flautistul — cunoscut bucureștenilor — Mikel Folz, balanța să încline spre acesta. (Reîntoarcerea lui Folz din turneul întreprins în Occident și pregătirile pentru a pleca să concerteze în Rusia și în America sînt anunțate de *Reforma* din 29 ianuarie 1862 la *Știri muzicale*.)

Dacă urmărim o paralelă între acest text din 1856 și cel apărut, nesemnlat, la rubrica *Courrier de Moldavie* în *La voix de Roumanie* din 6 noiembrie 1862, articol total laudativ despre concertul pe care pianistul Eduard Wolf l-a dat la Iași în saloanele Olimpiei Lahovary la 21 octombrie 1862 și pe care îl încheiase cu marșul triumfal *Deșteptarea României* (*Le Réveil de la Roumanie*) pe melodii românești, nu se poate să nu fim izbiți de puterea accentelor critice ale primului articol față de considerațiunile vagi și necritice ale celui de al doilea.

O atitudine critică accentuată, chiar în cadrul criticii impresioniste pe care o practică mai ales la începutul activității sale, întîlnim și în cronicile de concert ale lui Cohen, publicate în *Pressa* sub pseudonimul anagramat « Enoch ». El scria (în numărul din 17 octombrie 1880

⁵ Sub titlul *Sala Ateneului*. Primul concert simfonic dat de Dl. Ed. Wachmann, *Românul* din 29 februarie 1884.

al *Pressei*) despre concertul din 10 octombrie 1880 al lui Hübsch: «... posedă un mecanism foarte remarcabil. D-lui purcede din acea școală care crede că a lovi tare este a lovi bine. Dl. Hübsch poate să lovească bine, aceasta depinde de gust și chiar de țara unde se produce artistul, dar nu sîntem siguri că lovește totdeauna just».

Cam în același timp, apare o altă critică defavorabilă pentru George Dima (*Pressa* din 1–2 decembrie 1880): «posedă o voce incompatibilă»... și a decepționat... «prin repertoriul nevariabil ce și l-a ales și care nu e de natură a-i pune calitățile în evidență».

Peste cîteva zile (în *Pressa* din 8–9 decembrie 1880), criticul se arată mai binevoitor pentru concertul pe care pianistul Rodolphe Feldau din Odessa l-a dat la București: deși «sîntem mai puțin entuziasmați pentru acest instrument» artistul «întrunește stilul unui mare muzicant» și culege elogiile pentru interpretarea punctelor programului său (Schumann, Rubinstein, Brahms, Raff, Ceaikovski, Moszkovski) despre care se dau explicații și caracterizări de ordin general, din care desprindem totuși preferința pentru piesa cea mai importantă a concertului, Trio în do minor de Mendelssohn, interpretat cu concursul violonistului F. Schipek și al violoncelistului C. Dimitrescu.

Același critic acorda cele mai bune calificative, în cronica publicată de *Pressa* din 15 iunie 1881, concertului pianistei Esipoff (Sala Ateneului, 11 ianuarie 1881), lăudîndu-l în genere și afirmînd *impresia* «încîntătoare» ce se degaja din «farmecul jocului său».

Dar tot pe atunci, Ventura-Arutnev ne demonstrează, în cadrul unei alte modalități, analitice, a criticii, exigențe sporite bazate pe o observație mai minuțioasă și mai «muzicologică» decît cea a cronicarului-muzician de la *Pressa*. Ocupîndu-se tot de concertul dat de Esipoff (v. *L'Indépendance Roumaine* din 23 ianuarie 1881), Ventura constată că pianista «a toutes les qualités de la grande pianiste. Un toucher merveilleux, une pureté incomparable, un poignet de fer, une égalité parfaite dans les deux mains, elle nuance admirablement et produit des effets de clair-obscur musical vraiment étonnants»; dar aceasta nu-l împiedică să noteze că «dans la Sonate /op./ 53 de Beethoven, l'interprétation n'était pas assez large et manquait d'ampleur — La Fileuse de Mendelssohn a été jouée un peu trop vite. Cela devenait un tour de force mécanique, mais l'expression y perdait. Dans Chopin, Mme Esipoff se permet certaines variantes inutiles et qui n'ajoutent rien à son immense talent», terminînd, consolator, cu «Sauf ces quelques petites observations, on peut dire hardiment que son jeu est tout simplement splendide».

O mențiune specială se cuvine a fi acordată atenției pe care critica noastră muzicală a manifestat-o, pe atunci, începuturilor concertelor de muzică de cameră. Formația de muzică de cameră încheată de Hübsch, Vlădoianu, Schipek și Dimitrescu, la care se adăuga, după necesități, Carini, este lăudată pentru inițiativă și pentru «grija și conștiința» pregătirii. Dar se constata că aceste concerte nu întrunesc decît un public restrîns (compus din «floarea diletanților Capitalei») și se considera ironic că «cu o astfel de muzică petrec mai mult executanții decît ascultătorii profani», deși tot aci se afirma că «publicul nostru de concerte știe foarte bine să aprecieze ceea ce vine el să asculte». Avantajul artistic care — după criticul nostru — se pare că se desprinde totuși din concertele auzite este acela că «acești artiști vor obișnui publicul ales, cu muzica clasică»⁶. În aceleași cronici sînt trecute în revistă și concertele date de d-ra Fumagali, bătrînul violonist Wiest, d-ra Lichterfeld și Burger.

Un eveniment concertistic care mulțumește pe cronicarul muzical M. Cohen (*Românul*, 24 februarie 1882) și îi solicită observații analitice la nivelul celor dovedite anterior de Ventura (v. mai sus), poate tocmai datorită necesității de a explica și scuza, iar pe de altă parte de a compensa, slabul succes de public ce s-a înregistrat, este concertul dat la începutul anului 1882 de Pablo Sarasate. Sînt enumerate calitățile sale tehnice (mecanismul extraordinar; justețea, trăsătura de arcuș și frumusețea sunetului) și se încearcă o explicare a temperamentului său artistic prin originile sale meridionale-spaniole, peste care s-a grefat amprenta unei școli severe. De asemenea, obține aprecieri superlative pianistul Alfred Grünfeld, în special pentru interpretarea unei Fantezii și Fugi de J. S. Bach (*Românul* din

⁶ M. Cohen, în *Românul*, din 27—28 octombrie, 11 și 24 noiembrie 1881.

15 aprilie 1884) și violonistul Gerhard Brassin (*Românul* din 29 noiembrie 1884), ale cărui caracteristici interpretative sînt explicate prin apartenența sa la școala belgiană, ca elev al lui Leonard.

Paralel cu aceste manifestări concertistice de turneu, critica muzicală se interesa, bineînțeles, și de concertele artiștilor din țară: Carlotta Leria, Wiest și Stoykovitch (în *Românul* din 24 februarie 1882), Emilia Saegiu și Wiest (în numărul din 15 aprilie al aceluiași ziar), etc. « Veteran al artei în țară », Wiest este de fiecare dată admirat pentru vigoarea sa artistică, cu toată vîrsta înaintată, dar i se sugerează să-și împrăspăteze repertoriul cu piese « serioase de muzică clasică », care să fie executate alături de « acele fantezii ieșite din modă, acele potpuriuri de arii naționale, totdeauna aceleași »; pentru nivelul obișnuit al criticii noastre concertistice este o cerință surprinzătoare prin curajul, noutatea și seriozitatea ei. Ea dovedește creșterea exigenței pe care o adoptă în cadrul cronicilor din 1899 privind concertele Juliettei Speranda și d-rei Ambrosz-Edelsberg (*Universul* din 13 și 20 februarie) precum și cel al Charlottei Feliciani (*Universul* din 18 noiembrie 1899).

Am menționat întrucîtva mai amănunțit preocupările criticilor muzicali pentru muzica instrumentală — simfonică sau de recital — deoarece ele constituie în această perioadă un element nou față de viața și critica muzicală din perioada anterioară.

Am amintit că, totuși, ponderea principală în obiectivele criticii muzicale a ultimelor decenii ale secolului trecut este deținută tot de teatrul muzical și de manifestarea sa majoră, opera.

O rețea încălțită de probleme se vedește explicit sau printre rînduri din multitudinea de cronici și critici muzicale care consemnează manifestările teatral-muzicale, considerate ca ocupînd, dintre toate genurile muzicii, treapta cea mai înaltă și mai corespunzătoare sufletului poporului nostru.

De pildă, M. Cohen, (în *Românul* din 19 — 20 octombrie 1881), afirma că « Românul, de rasă latină, adică de o natură puțin visătoare cu furia-i meridională, cu caracterul său nobil, nu așteaptă ca prin meditațiune să dea un sens definit unei fraze muzicale, și prin aceasta să constituie muzica ca o limbă proprie a exprima prin ea singură impresiunile sufletului. Nu, aceasta o va lăsa recelor temperamente ale raselor de la nord. Limba muzicală pentru dînsul este o limbă cu totul abstractă, pe care nu vrea să și-o explice prin senzațiunile imediate ce ea-i procură. Ca să-i dea un sens, el are trebuință să-i asocieze o artă suroră, poezia și spre a fi impresionat, ceva mai mult: o acțiune dramatică ».

Problemele teatrului muzical, asupra cărora nu vom insista aci prea mult, se bucură în critica vremii de o tratare neuniformă. Dintre ele, unele sînt doar atinse, altele se desprind ca mai conturate.

Se pare că mai toți criticii muzicali ai vremii au simțit constant nevoia să rezume și să explice libretele. Unele dintre aceste expuneri sînt precedate de prezentări sumare ale vieții și operei compozitorului, iar cîteva dintre aceste prezentări ajung să constituie mici biografii de felul celor pe care — pentru Verdi și Paganini — le scrisese înaintea perioadei de care ne ocupăm, Nicolae Filimon. În parte nevoia de informare biografică asupra muzicienilor era satisfăcută și prin traduceri, cum este cazul schiței biografice asupra lui Beethoven, scrisă de A. Schindler și tradusă de Pantazi Ghica, poate la inițiativa lui Nicolae Filimon (v. *Independința*, noiembrie 1861), așa după cum socotește Viorel Cosma ⁷.

După aceste mențiuni considerate aproape « de rigoare », cronicile muzicale care tratează problemele spectacolelor teatral-muzicale se ocupă de obicei de nivelul artistic al spectacolului, menționînd interpretarea fiecărui cîntăreț, acordînd de multe ori atenție corurilor și orchestrei, preocupîndu-se în suficientă măsură de aspecte de scenografie și în special de costum. Și cu privire la aceste categorii de preocupări, critica muzicală a acestei perioade devine din ce în ce mai pretențioasă, vădînd ridicarea nivelului exigențelor presei și publicului.

O problemă care revine constant în coloanele cronicilor muzicale și care reflectă rînd pe rînd diversele tendințe și grupuri de interese este aceea a concesiunii stagiunilor de operă,

⁷ Op. cit., p. 161—162

care se transformă curînd în problema necesităţii constituirii unei trupe româneşti — pentru ca după aceea să fie atinsă însăşi problema formării instituţiei româneşti ca atare, opera română. Articole retrospective ca *Wachmann* şi *Opera română* (M. Cohen-Lînaru în *Universul* din 27 noiembrie 1899) făcuseră loc de mult consemnării succeselor pe planul creaţiei şi interpretării româneşti. Amintim critica severă pe care Nicolae Filimon o îndreptase compoziţiei lui A. T. Zissu şi grija pe care o avea de a consemna toate vovodurile şi muzica de scenă a diverselor reprezentaţii teatrale bucureştene, pentru a arăta că această preocupare a devenit o tradiţie în critica românească din ultimele decenii ale secolului trecut. Cităm ca exemplu satisfacţia cu care M. Cohen (în *Românul* din 15 mai 1885) amintea realizarea lui George Stephănescu, « un muzicant distins şi pasionat pentru arta sa », şi anume prima reprezentare în româneşte a operei *Linda*: « Această încercare destul de fericită, dacă se ţine seama de greutăţile ce erau de învins, deşi nu are importanţa reprezentaţiunii unei opere naţionale, lucru ce s-a şi produs la noi, şi nu cu mult zgomot, are însă pe aceea, că ea deschide şirul unor alte asemenea reprezentaţiuni, ce încetul cu încetul vor conchista pe public, îl vor obişnui cu ideea că opera poate fi şi în româneşte, ele vor face că tinerii vor păşi cu mai multă siguranţă în cariera artistică, vom avea buni artişti naţionali şi într-un viitor mai îndepărtat nu vom mai fi tributarii străinilor în această privinţă. »

Se poate afirma că în general vorbind critica românească de la sfîrşitul secolului trecut a secondat eficient lupta dusă pentru realizarea operei româneşti şi a contribuit prin aceasta la înfiriparea şi consolidarea succeselor care s-au realizat ca încununare a acestei lupte.

Critica vieţii muzicale româneşti avea la acea dată a se ocupa, într-un sens mai larg, şi de instituţiile muzicale ale ţării, în afară de operă. Necesitatea lor, principiile şi felul de organizare, metodele şi calificarea conducerii lor, sînt însă atinse doar în mod cu totul tangenţial şi sporadic, fie că este vorba de conservatoare, fie de formaţii (cu o singură excepţie — cea a operei române). Ele încep însă să fie puse din ce în ce mai acut tocmai în comparaţie cu situaţia şi problema operei, şi privesc în primul rînd necesitatea trupelor româneşti, necesitatea instituţiei naţionale. Dar, paralel sînt abordate şi probleme colaterale. Pe această linie se cuvine amintită discuţia asupra caracterului public sau particular al iniţiativelor şi conducerii, sau — sub un alt unghi de vedere — cea referitoare la amestecul statului în administrarea acestor instituţii. Caragiale, într-o puternică invectivă adresată ministrului instrucţiei publice, Spiru Haret (*Epoca*, 6 august 1897) îl somează pe acesta să renunţe la conducerea prin mijloace « administrative » şi la ideea că pentru progresul artei este nevoie, în primul rînd de « organizări oficiale ». De fapt, ceea ce îl speria şi revolta pe marele dramaturg în privinţa acestei probleme era însă nu caracterul oficial, ci diversele interese lătrualnice care se strecurau în viaţa artistică a ţării, la adăpostul acestei oficialităţi. De aceea şi pentru acel moment, Caragiale credea că arta muzicală ar trebui lăsată să se dezvolte singură, pentru că în felul acesta numai ceea ce este valoros se va dovedi viabil: « Scurt. Vreţi să faceţi să se dezvolte Teatrul Naţional şi Muzica în ţara noastră, retrageţi mîna statului de deasupra lor. Să trăiască ce poate trăi; să nu susţineţi artificial ce nu are nici o putere de viaţă proprie, împiedicînd prin aceasta dezvoltarea adevărată a elementelor vitale de artă, multe — puţine de care dispune în acest moment ţara noastră ».

Un alt capitol al problemelor ce se puneau în viaţa muzicală lipseşte — regretabil — din preocupările presei muzicale a timpului: este vorba de problemele cîntecului de mase, de cele ale muzicii corale şi cele ale muzicii bisericeşti — constituind, spre sfîrşitul secolului, obiectul polemicii şi frămîntărilor din jurul iniţiativelor lui Gavril Musicescu ⁸.

★

În rîndurile de mai sus am urmărit să subliniem mai ales marea diversitate de preocupări ale criticilor muzicali bucureştini din ultimele decenii ale secolului XIX, faţă de preocupările celor ce îi precedaseră. — Şi totuşi, din parcurgerea nenumăratelor pagini de critică muzicală ale vremii se desprinde şi o pregnantă unitate.

⁸ V. corespondenţa lui Musicescu, publicată de Paul Mihail în *Studii muzicologice*, 1957—1958.

Această unitate se manifestă în trăsături ce pot fi considerate negative, dar și în aspecte pozitive.

Astfel de trăsături pozitive unitare ar fi:

- caracterul permanent al activității de cronicar-critic muzical, ceea ce înlesnește oglindirea mai tuturor marilor evenimente muzicale ale trecutului și constituie, pe lângă funcția pe care au avut-o în actualitatea vremii, și o bază informativ-documentară prețioasă pentru istoria culturală a acelor timpuri, desigur sub rezerva mînuirii cu deosebită grijă și scrupulozitate a acestei categorii de izvoare:

- spiritul accentuat critic care se manifestă față de unele producții sau spectacole cu un prea scăzut nivel artistic;

- semnalarea valorilor muzicii simfonice și de cameră, chiar dacă totodată se formulau răspicat sau indirect rezerve cu privire la posibilitatea pătrunderii în mase a acestor genuri;

- o anumită tendință (neîmpărtășită unanim) de considerare independentă a artei muzicale față de arta teatrală, dar nu în ce privește creația sau formele de manifestare publică (de exemplu, concert iar nu spectacol), ci mai mult sub aspectul tratării materiei, al preocupărilor principale ale criticului respectiv. Este vorba, cu alte cuvinte, de un incipient mod de afirmare a criteriului estetic muzical în evaluarea producției artistice;

- incontestabilul progres lexical general în domeniul criticii muzicale prin consolidarea acestui lexic pe făgașul bazei terminologiei muzicologice românești, create de Nicolae Filimon.

Dar să nu exagerăm prin generalizare pripită. Cele de mai sus reprezintă netăgăduit un progres. Aceasta nu ne apără însă de a întâlni, pe întreg parcursul secolului, termeni ce ne apar astăzi curioși, expresii nepotrivite, ilariante. De pildă, însuși marele Caragiale, voind să caracterizeze muzica lui Grieg, scrie (în *Epoca* din 15 ianuarie 1897): « Cine însă i-a'nfundat pe toți — a fost Grieg. Iresistibil! Suita dansurilor norvegiene, care au o fisionomie de o depărtată asemănare cu a celor naționale românești, a umplut de veselie, se înțelege numai prin părțile lor alegre, toate inimile; danțurile nordice au smuls prin ritmul lor țopăitor cea din urmă umbră de melancolie din sufletele auditorilor. . . »

În ansamblu vorbind, putem considera ca fiind exactă aprecierea lui Viorel Cosma care — pe drept cuvînt — socotește că « influența condeii lui Nicolae Filimon se face simțită nu numai în activitatea criticii de artă, ci în însăși *structura* foiletoanelor muzicale ale vremii, în adîncimea analizelor muzicale, în simțul critic ascuțit, în limbajul tehnic profesional, în stilul literar îngrijit, în adoptarea unui lexic muzical comun, toate devenind elemente generale în critica noastră muzicală » (autorul se referă în special la perioada 1860 — 1865). Dar față de textul citat mai sus al lui I. L. Caragiale, să ne mai mirăm oare că în *Trompeta Carpaților* din 9 aprilie 1865 apăreau cronici muzicale ca cea din care spicuim următoarele: « Ceea ce a făcut în acest concert deliciul general a fost un carnaval ebru numit *Purim oriental*, un potpuriu de cîntece ebraice executat de dl. Wiest. Miorlăiturile și uritul acestui potpuriu, exprimate prin atîtea sunete și voci cu acest arcuș rob inteliginte al artistului, a fost de o frumusețe extraordinară » (!?).

Unitatea de care am vorbit se realiza însă nu numai pe aspecte pozitive. Ea se manifesta în ce privește limitele problematicii, precum și în ce privește modalitatea de abordare a problematicii, prin îngustarea unghiului de vedere:

- nu sînt progrese suficiente față de epoca lui Filimon și cea anterioară, a generației de la 1848, în formularea problemei artei naționale; modul în care este abordată problema instituțiilor naționale este poate un progres față de felul în care se punea odinioară chestiunea satisfacerii personalității lui Flechtenmacher în opoziție cu Wachmann, dar nu în raport cu progresul social și național al vremii;

- nu se înțelege la un nivel nou, superior, problema artei « populare », a artei « naționale », și anume nici în ce privește arta maselor rurale și paraurbane (folclorul rural și orășenesc), nici arta practică de lăutari și formațiile lor (v. Nicolae Filimon și articolele sale despre arta lăutărească). Aceasta este de mirare cu atît mai mult cu cît sfîrșitul de secol cunoștea în cultura romînească frămîntarea gherismului și prefigura orientarea sămănăto-

⁹ V. op. cit., p. 160.

rismului. Critica muzicală nu sesiza în această direcție nici problemele pe care le ridica adoptarea formei corale la substanța melodică și armonică a muzicii românești;

— muzica e privită încă de mulți dintre cronicarii muzicali ca un divertisment mai mult sau mai puțin rafinat, abordabil în special în sînul și pentru clasele avute;

— manifestarea majoră a muzicii este considerată încă — și în această perioadă — opera, și anume ipostaza ei italiană. E drept că spre sfîrșitul perioadei se simte pătrunderea și o mai adecvată înțelegere a artei wagneriene, despre care Nicolae Filimon se pronunțase cu atîta lipsă de perspicacitate în cel de al șaselea deceniu al aceluiași secol;

— «arta socială», idealul estetic pentru care se luptaseră reprezentanții culturii de la 1848, și care însușise de asemenea generația următoare, nu mai este adusă în discuție. Este o scădere care se realizează cu atît mai mult cu cît tocmai atunci critica literară cunoștea acea confruntare de idei junimistă-socialistă în jurul dilemei «artă pentru artă» sau «artă cu tendință». Dacă polemica Maiorescu-Gherea reflectă destul de direct, pe planul ideilor estetice, conflictul de clasă, este regretabil că a fost posibil ca în estetica și critica muzicală să nu se resimtă nimic din acest conflict. Este desigur o lipsă a exponenților criticii muzicale. Se poate vorbi însă și de o limită a criticilor literari care, învolburăți în polemica pornită nu extrag argumente și din domeniul muzical. O explicație stă în lipsa de cultură muzicală a maselor socialiste și în general a maselor populare din acea vreme; deci, în limitarea scriitorilor socialiști la exemple și argumente mai ușor inteligibile și asimilabile de către aceste mase. O altă explicație stă în caracterul specific al muzicii, fiindcă materialitatea sonoră este mai greu perceptibilă decît materialitatea plastică a belle-artselor, iar semnificația, conținutul de idei, mai greu traductibil prin sunet (chiar dacă, din anume punct de vedere, se traduce mai bogat și mai nuanțat, deci mai exact) decît prin cuvinte în cadrul artei literare;

— în sfîrșit, ciocnirile și frămîntările din însuși fenomenul creației muzicale a timpului sînt mai puțin de ordin estetic, mai mult de ordin tehnic, și ele se resfrîng ca atare asupra criticii muzicale (fenomenul coral, problema armonizării melodiei populare, problema corului bisericesc — Musicescu etc.).

Cu toate că în aceste decenii luase naștere un folclor muncitoresc, o dată cu constituirea și profilarea clasei muncitoare, acesta nu era consemnat de critica muzicală, trăia oarecum în afara și paralel cu fenomenele muzicale «oficiale». Însăși problema folclorului popular general, a bazei generale a folclorului, care e cea rurală, apare în această perioadă încă destul de diformată, deși se pusese temelia tratării lui științifice, prin Burada, după cum tratarea celui literar avea să cunoască un stadiu mai științific prin contribuția lui Denșușianu. Dar pînă și Burada se comportă ca folclorist, iar nu ca critic muzical. Critica muzicală a sfîrșitului de veac nu sesizează problema pe care folcloriștii o intuiau și pe care porneau să o rezolve.

★

Schițarea sumară, în limitele unui articol-sinteză, a cîtorva trăsături mai importante ale fenomenului critic manifestat în publicistica muzicală din București a veacului trecut nu este, desigur, aptă să ofere un tablou deplin documentat, complet în amănuntele sale asupra acestui fenomen. Totuși, în baza evocării acestor trăsături, putem desprinde, cred, sensul general al activității.

Există, și era firesc, un anume progres față de nivelul criticii muzicale românești de pînă la Nicolae Filimon, inclusiv acesta.

Tot atît de adevărat este însă că, vorbind din punctul de vedere al problematicii, critica muzicală din ultimele decenii ale secolului XIX, cîștigînd în acuratețe tehnică, pierde din suflul social care îi impregnase elanul generos de pe la jumătatea veacului.

Aceasta nu înseamnă că, în special în ultimul deceniu, nu se înregistrează și excepții care manifestau o mai mare grijă cu privire la sensul național și social al acțiunilor muzicale. Printre ele se cuvine să amintim pe Scipione Bădescu, primul critic muzical din țară care sesizează și scrie despre genialitatea copilului Enescu, aflat la studii la Conservatorul din Viena. Dar aceste excepții sînt mai puțin elemente ale secolului XIX, cît prefigurări, anticipări prevestitoare ale profilului criticii muzicale din secolul nostru.

GRIGORE BREZEANU ȘI LEON POPESCU, ÎNȚIATORI AI PRIMELOR FILME ARTISTICE ROMÂNEȘTI

de ION CANTACUZINO

Cercetările de istorie a cinematografiei românești se află încă în perioada de depistare a documentelor, de inventariere a datelor, de confruntare a mărturiilor orale cu cele scrise și de sistematizare a materialelor astfel dobândite. În special perioada de început a producției de filme, când apar primele actualități, primele documentare și primele filme artistice, este încă un vast domeniu de confuzii, contradicții și afirmații greșite, care se acumulează în calea cercetătorului, pentru a-l induce în eroare. Atunci când vrei să reconstitui activitatea cinematografică românească dinaintea primului război mondial, ai impresia că ești în plină preistorie. Regăsești câte o urmă, sub forma unor amintiri, câte o rămășiță, sub forma unui anunț din ziarele vremii, și din ele trebuie să reconstitui întregul, ca un mamut după o măsea. Dar paleontologia se servește, pentru asemenea reconstituiri, de legi precise, care o duc la rezultate certe, pe când noi sîntem în domeniul aproximației, al subiectivismului și al îndoielnicului. Nu poți ști niciodată dacă cel care-și deapănă amintirile nu are memoria alterată de vîrstă sau de vanitatea — poate inconștientă — de a-și acorda mai multă importanță decît a avut în împrejurarea evocată. Dacă îi confrunți spusa cu datele exacte din presa vremii, găsești adesea nepotriviri flagrante. Chiar și publicitatea făcută proiectelor cinematografice e înșelătoare, fiindcă multe filme « în lucru » pot să nu se termine niciodată, iar premiere fixate pentru săptămîna următoare să nu mai aibă loc. După cum, dimpotrivă, poate că s-a pierdut urma unor filme ale vremii care au rulat în adevăr, dar de care nu s-a vorbit. Căci presa timpului nu cunoștea « cronica cinematografică », nu existau ziare sau rubrici de specialitate și nu toate cinematografele obișnuiau să-și anunțe programul.

În lumina acestor considerente preliminare este util să se facă o punere la punct a datelor certe cunoscute pînă acum — în măsura în care au putut fi verificate — asupra primelor filme artistice produse în România înaintea celui dintîi război mondial, adică între anii 1911 și 1914.

Ne propunem ca în studiul de față să cercetăm rolul jucat de Grigore Brezeanu, fiul marelui comedian Ion Brezeanu, în apariția acestor prime filme, al căror principal animator a fost, alături de Leon Popescu.

Născut în 1892, — ar fi avut azi 75 ani, — Grigore Brezeanu a studiat arta dramatică la Conservatorul din București pe care l-a absolvit foarte tînăr, în 1909, la clasa lui Constantin Nottara. La producție a interpretat « cu oarecare succes » rolul Boubouroche din *O taină de Courteline*. A făcut însă o carieră actricească minoră, jucînd roluri mici în trupa condusă de Ion Brezeanu, — la Grădina Blanduzia, — sau în turnee prin țară, — între altele cu Davila, în octombrie 1909. În 1911 îl găsim angajat al Teatrului Național, unde este mai întîi custode al garderobei și apoi regizor de scenă ¹.

¹ Cf. M. Vasiliu, *Ion Brezeanu*, ESPLA, 1959, p. 215.

În această perioadă (1911 – 1912) el începe să ia o parte activă la viața cinematografică românească, în cadrul căreia va face figură de adevărat animator. Inteligent, întreprinzător și inventiv, îi revine lui Grigore Brezeanu meritul de a fi înțeles cel dintâi și pe deplin importanța cinematografului, ca mod de expresie artistică și ca instrument de cultură, de a fi luat primele inițiative și de a fi dat la iveală primele realizări în domeniul filmului artistic. După cum tot el este acela care l-a antrenat pe această cale și pe Leon Popescu, alt animator important al filmelor artistice din perioada respectivă.

Luni 26 septembrie 1911 apărea pe ecranul cinematografului *Apollo*, situat în str. Doamnei nr. 4, « Primul film cinematografic românesc, *Amor fatal*, dramă sentimentală interpretată de eminenții artiști ai Teatrului Național, D-na Sturdza, D-nii Bulandra și Barbelian, aranjată pentru cinematograf de Dl. Gr. Brezeanu, regizorul Teatrului Național ». Programul era completat cu « *Pathé Journal*, ultimile evenimente; *Femeia răzbunătoare*, dramă, etc. »².

Pare să fie adevărat, de astă dată, că e vorba de « primul film românesc », iar el e datorat exclusiv și integral inițiativei lui Grigore Brezeanu³. În afară de distribuția anunțată, în frunte cu viitorii soți Lucia Sturdza și Tony Bulandra, a mai jucat în acest film și actorul C. Neamțu-Ottonel, care, într-o informație dată Arhivei Naționale de Filme, arată că era vorba de filmarea unui spectacol de teatru, ce se jucase cu succes la o grădină de vară (informația își așteaptă confirmarea).

Din anunțul reprodus mai sus, se vede că era vorba de un film de metraj mediu, care intra în compunerea spectacolului, alături de alte 3–4 filme, așa cum era încă uzul vremii. El a rulat de la 26 la 30 septembrie. Poate că cercetări ulterioare vor putea stabili subiectul acestei piese, cu titlu melodramatic.

O problemă delicată este identificarea operatorului cu care a lucrat Grigore Brezeanu.

Incontestabil că acest început al filmului artistic, ca și alte încercări de mai târziu, este strâns legat de existența primilor operatori de actualități românești. Fără ei, fără existența aparatului lor de filmat și a unui laborator cât de rudimentar, nu se putea concepe o producție de film artistic. Dar cu ce aparat și cu ce operator va fi lucrat oare Grigore Brezeanu filmul său *Amor fatal*? Aci sîntem, pentru moment, în domeniul conjuncturilor și numai explorarea temeinică a zonei albe din istoria cinematografiei noastre, pe care încă o constituie activitatea primilor noștri operatori de actualități, va putea da un răspuns la această întrebare.

Dacă vrem să încercăm emiterea unei ipoteze, trebuie să deschidem o paranteză, pentru a vedea cine erau operatorii de actualități care lucrau în București, în septembrie 1911? Cea mai importantă sursă de informații, în această direcție, o constituie încercarea de istorie a începuturilor cinematografiei românești, cuprinsă într-o serie de reportaje apărute în ziarul *Cuvîntul*, la sfîrșitul anului 1933, sub titlul general *Primele filme românești*⁴. Autorul, care semnează cu pseudonimul Quick (ce ascunde, poate, pe Const. Zăgănescu, redactorul paginii cinematografice a ziarului) declară că « și-a luat această delicată și grea sarcină, să reconstituie, atît cît cunoașterea datelor va permite, trecutul nostru cinematografic ». El se bazează vizibil pe date culese direct de la cei care participaseră la primele încercări de filme

² Anunț apărut în *Universul*, 25 septembrie 1911.

³ O dovadă, credem însuși faptul că el e singurul care perseverează în cinematograf, dintre cei al căror nume

apare pe « genericul » filmului.

⁴ *Cuvîntul*, 27 noiembrie; 4, 11, 20 și 25 decembrie 1933 și 1 ianuarie 1934.

românești. Informațiile cele mai bogate par să provină de la G. Ionescu⁵ și de la N. Barbelian, unele documente autografe trădează accesul la arhiva lui Gr. Brezeanu, iar datele despre activitatea lui Tudor Posmantir, sau cea a lui Constantin Ivanovici, sînt de asemenea vizibil luate direct de la sursă. Toate acestea ar fi putut face din respectiva serie de reportaje un prețios izvor de informații directe. Din păcate, controlînd datele furnizate de ele cu datele reale cunoscute, constăți prezența unor numeroase confuzii și erori, ceea ce te obligă la scrutarea atentă a tuturor afirmațiilor din aceste texte⁶.

Iată de pildă pasajul care menționează numele operatorilor ce activau la București în perioada care ne interesează, pentru a identifica pe operatorul filmului *Amor fatal*: « În 1910 sosește din Africa dl. N. Barbelian și găsește întemeiat la București un laborator de filme al casei Pathé Frères, care confecționa titluri în românește⁷. În acest timp (deci prin 1910–1911 – n.n.) Dl. G. Ionescu, chimist, împreună cu dl. Theodorescu, aduc de la Paris pe cheltuiala d-lui Ionescu, un aparat de luat vederi sistem Gaumont și înființează primul laborator românesc, sub denumirea de « Carmen Sylva », cu sediul în str. Modei nr. 10 (actualmente str. Pictor Grigorescu – n.n.). Primitiv instalat, numai în două camere și un grajd, totuși... lucrările efectuate personal de Dl. Ionescu-Cioc, care între timp se despărțise de Dl. Theodorescu, erau în totul perfecte și rivalizau cu cele streine ». Nota personală din acest text verifică și ea existența unei surse directe de inspirație, interesată în cauză. Existența laboratorului lui Ionescu-Cioc, cam la acea dată 1910–1911, este însă atestată și de alte mărturii⁸.

Cît privește pe C. Theodorescu, despre care Ionescu nu mai spune nimic, el și-a continuat activitatea, ca producător de actualități și documentare, sub emblema *România-Films*. Un articol din mai 1912 spunea « de acum un an chiar am putut vedea în grădina cinematografului Național (deci în vara 1911 – n.n.) printre alte filme și pe cele românești. . . Mărturisesc că nu le găseam pe vremea aceia tocmai reușite, dar înțelegeam aplauzele publicului cînd ghicea pe pînză oameni și strade din țara noastră. Dl. Theodorescu însă e perseverent. Pretutindeni îl vedem azi, la orice solemnitate, la orice manifestare artistică a vieții noastre »⁹.

În adevăr, Theodorescu face să apară un « Reportaj cinematografic » periodic, cu subiecte ca: *Expoziția Tinerimea Artistică* (21 aprilie 1912), *Derbiul Român* (6 mai), *Vînătoarea călare a Clubului Călăreților din București* (19 mai), *Accidentul mortal al aviatorului Caranda*. – *Premiații concursului hipic*. – *Concursul de tenis de la șosea*. – *Grevele din capitală* (27 iunie). El realizează și documentare: *O vizită la Curtea de Argeș și Cultura inului în România*, apărute în 1912, iar unele dintre filmele lui au rulat și în străinătate, de exemplu la Cinematograful *Urania*, din Budapesta¹⁰.

Din pasajul citat reiese că Theodorescu era totodată producător și operator al acestor actualități. El își continuă activitatea pînă în 1913. La 11 aprilie 1913, *Cronica cinemato-*

⁵ Reportajul *Pionierii Producției Românești* (11 decembrie 1933) menționează: « Intr-o convorbire avută de curînd cu dl. Gh. Ionescu, ne-a declarat că a rămas devotat cauzei filmului românesc și este gata oricînd să aducă contribuția d-sale într-o întreprindere de producție națională ». E clar că toată prezentarea, excesiv de favorabilă, a propriei sale activități, tinde la provocarea unei solicitări în acest sens, în acel moment în care, pentru prima oară, se vorbea de intenția statului de a sprijini efectiv industria cinematografică românească.

⁶ Se învederează aci cit este de necesar să admitem principiul pe care Georges Méliès, creatorul spectacolului cinematografic, îl enunța într-o scrisoare trimisă în decembrie 1937, — cu o lună înainte de moartea sa, — unui istoriograf cinematografic, care-i solicitase informații asupra filmului *Jeanne d'Arc*, realizat de el în 1897. Pentru a-i da aceste informații, Méliès recurge la ceea ce el numește « probe indiscutabile »; catalogul lucrărilor sale tipărit în 1904, subliniind că « fără catalogul meu, nu mi-aș mai aduce probabil aminte de metrajul filmului, dar văd în el că piesa măsura 275 metri » și adăugînd « cred că v-am furnizat o documentare indiscutabilă. Am păstrat din fericire numeroase documente asupra unor filme, datînd de la începuturile cinema-

tografului pînă în 1914, așa că atunci cînd se produce o controversă, mi-e totdeauna ușor s-o rezolv, fiindcă am în mîinile mele niște « judecători incorruptibili », dacă pot spune astfel. Mahomedanii spun că « ceea ce e scris, e scris ». Cu atît mai mult constituie o dovadă evidentă ceea ce este imprimat și datat de imprimerie » (P. Barlatier, *Le Cinéma à 70 ans*, în *Cinémond*, nr. 1638, 8 februarie 1966). Dacă Méliès avea curajul să nu se încreadă în memoria lui, informatorii reporterului din *Cuvîntul* par să fi fost mai puțin grijulii, așa că trebuie să confruntăm noi datele pe care ni le furnizează ei cu « judecătorii incorruptibili » ai datelor imprimate în presa vremii.

⁷ Este exact că la acea dată exista în București o reprezentanță a casei Pathé, însă identitatea operatorilor care s-au succedat la această firmă și datele activității lor, sînt atît de controversate în diferitele surse de informare, încît nu sîntem încă în situația de a ști precis ce operator activa acolo în septembrie 1911.

⁸ Interviu luat lui C. Ivanovici de Sorin Roibu (*Cinema la început de veac*). *Magazin*, nr. 43, . . . decembrie 1965.

⁹ *Filme românești* (semnat R. F.), în *Rampa*, 14 mai 1912.

¹⁰ *Un fabricant de filme românești*, în *Rampa*, 15 aprilie 1912.

grafică din *Rampa* arată că Dl. C. Theodorescu, « unul din cei mai de seamă cinemato-grafiști ai noștri... » a pus bazele unei mari case de editură de filme. În acest scop a cîștigat Arenele Romane de la Expoziție, unde va instala scenele trebuincioase pentru înregistrarea filmelor ».

Iată deci completat tabloul realizatorilor de actualități din acea epocă. La care a recurs oare Grigore Brezeanu pentru primul său film artistic? Ca o simplă ipoteză de lucru aș emite părerea că operatorul acestei producții a fost Nicolae Barbelian. Prezența în distribuție a fratelui său, — actor la Teatrul Național, dar actor minor, comparativ cu protagoniștii filmului, Lucia Sturdza și Tony Bulandra, alături de care figurează totuși în reclamă, — ar găsi o explicație prin prezența în echipă ca operator, deci element deosebit de important, a fratelui său. Pe de altă parte reportajele din *Cuvîntul* menționează de mai multe ori existența unei colaborări între Gh. Ionescu-Cioc și N. Barbelian, în perioada 1911—1912. Astfel, Ionescu ar fi « însărcinat pe Dl. N. Barbelian operator, regizor și actor să meargă la Ploești. . . să filmeze opereta *Păpușa*, propusă de marele nostru actor și director de teatru Al. P. Marinescu »¹¹. Lăsăm de o parte personalitatea acestui « mare actor » necunoscut ca și filmul *Păpușa*, a cărui existență și apariție pe ecrane constituie pentru moment un semn de întrebare, și reținem doar mărturia unei colaborări pentru producție între Barbelian și Ionescu-Cioc. Am putea deci completa ipoteza noastră în sensul că ei ar fi colaborat și la filmul *Amor fatal*.

Dar, pentru a dovedi că sîntem în adevăr într-un domeniu de confuzii, în aceeași serie de reportaje ni se vorbește, ulterior, chiar de filmul *Amor fatal*, în termeni absolut derutanți. În primul rînd, el este menționat ca făcînd parte din « realizările din anul 1914 », lucru precis inexact, data de apariție fiind verificată și situată, cum am văzut, cu trei ani mai înainte. A doua inadvertență este relativă la distribuție, în care este menționat, — alături de Lucia Sturdza, Tony Bulandra și Aurel Barbelian, — și actorul Petre Sturdza. Ne îndoim însă că acest actor cunoscut, dacă ar fi jucat, ar fi admis să nu i se treacă numele în anunțul din presă. În sfîrșit se menționează că « filmul a fost prezentat publicului la cinematograful Frascatti », ceea ce este de asemenea inexact. De altfel, un cinematograf Frascatti nici nu este pomenit în presa vremii¹².

Pasajul despre filmul *Amor fatal* continuă astfel : « punerea în scenă și dirijarea realizării s-a făcut de către interpreți, operator fiind olandezul Debont, angajatul casei Pathé-Frères, sucursala București ». Acest pasaj, atît de precis în privința operatorului, ar fi de natură să tulbure ipoteza făcută, dar cînd găsim aici încă o inadvertență, aceea de a ignora prezența ca regizor al filmului a lui Grigore Brezeanu, atestată de anunțul consacrat filmului *Amor fatal*, avem dreptul să ne îndoim și de exactitatea prezenței lui Debont ca operator. De altfel, se pare că acesta nu era belgian ci olandez, că numele său se ortografia Dubonne, iar apariția sa în București nu se verifică decît prin anul 1914, cînd colaborează la firma înființată de industriașul Ressel, *Filmul Național Român*¹³. Iată de ce primind aceste informații din sursă Gh. Ionescu cu rezerva cuvenită pentru atîtea inexactități și decalări de date reținem din ele doar ceea ce este verificat, adică existența unei colaborări Ionescu-Barbelian, în epoca în care se făcea filmul *Amor fatal* cu participarea fratelui lui Barbelian. Pînă la proba contrarie credem că e de ajuns pentru a atribui partea tehnică a acestui film lui Barbelian, ca operator, și lui Ionescu, în ce privește lucrările de laborator.

Dacă am insistat atît în descifrarea acestor pasaje din reportajele amintite (de care trebuie totuși să ținem seama, ele fiind printre rarele mărturii directe pe care le posedăm) este fiindcă aceasta ne permite să definim metoda de lucru necesară în cazul unor informații atît de contradictorii : punerea pe două coloane a *adevărurilor verificate* și a *erorilor evidente*, pentru ca din ceea ce rămîne să se poată extrage o *informație probabil adevărată*.

După *Amor fatal*, Grigore Brezeanu a fost definitiv prins de pasiunea filmului. Nu trece decît o lună, și la 21 octombrie 1911 apare în *Rampa* următoarea informație : « O

¹¹ Primele filme românești, în *Cuvîntul*. 27 noiembrie 1933.

¹² În octombrie 1911 reclamele ziarelor menționează cinematografele : Apollo (Doamnei 4), Elita (Pasajul Român), Blériot (Sărindar 4), Gaumont Palace (Sala Eforiei), Volta-

Doamnei (Doamnei 7), Volta -Bristol, Venus, Hôtel de France, Splendid (Cal. Victoriei).

¹³ Întreprinderi și producțiuni, în *Cuvîntul*, 20 decembrie 1933.

mare casă cinematografică a luat, acum două zile, un film foarte interesant și anume piesa *Înșiră-te Mărgărite*, de talentatul poet D. Victor Eftimiu. Filmul a fost înregistrat în diferite localități din țară și a fost pus în scenă de Dl. Aristid Demetriad, distinsul societar, și Grigore Brezeanu, simpaticul regizor al Teatrului Național ».

Puțin mai târziu (5 noiembrie 1911) același ziar revine asupra filmului spunând: « s-a fixat definitiv pentru luni 7 noiembrie reluarea frumosului poem dramatic al dlui Victor Eftimiu *Înșiră-te Mărgărite*. Dacă filmul cinematografic va fi perfect reușit, spectatorii de luni seara vor avea prilejul să vadă inovațiunea *Teatrul cu Cinematograf*. Dacă filmul nu va fi reușit spectatorii se vor mulțumi numai cu poemul Dlui Eftimiu ».

Se pare însă că filmul a fost reușit fiindcă la 12 noiembrie citim, tot în *Rampa*: « *Înșiră-te Mărgărite* merge din succes în succes. Miercuri seara teatrul a fost plin. Inovația cu cinematograful place din ce în ce mai mult ».

Pe lângă acest succes de public, inovația lui Grigore Brezeanu trezea și interesul criticilor, dintre care am notat în altă parte intervenția cronicarului teatral al revistei *Flacăra*, Petre Locusteanu, care nota « deși s-ar putea discuta dacă prestigiul artistic al teatrului național nu suferă nimic din asemenea înțepinderi extra-artistice, trebuie să recunoaștem că Dl. Bacalbașa a știut să adapteze în mod original această nouă invențiune necesităților noastre scenice ». Și, ridicându-se la o discuție de plan estetic, socotea că e mai bine « să lăsăm... închipuirii să completeze ceiace scena însăși refuză să cuprindă... Din punct de vedere curat artistic iluziunea pe care o provoacă *Înșiră-te Mărgărite* este mai complectă când cinematograful nu tulbură în timpul pauzelor, visul de fantezie ce se aprinde în imaginația noastră după ce cortina se lasă peste lumea de feerie de pe scenă »¹⁴. Așa dar era vorba, după cum am mai arătat, de niște intermedii filmate menite să completeze acțiunea piesei prin prezentarea pe ecran, în timpul pauzelor, a ceea ce se petrecea în culise. Cu doisprezece ani mai înainte, era o idee analogă cu aceea din care s-a născut *Entr'acte*, al lui René Clair, destinat să fie proiectat în pauza spectacolului baletelor suedeze.

Anticipând asupra acestui succes, Grigore Brezeanu, — chiar în clipa când terminase de turnat scenele destinate spectacolului *Înșiră-te Mărgărite*, — începuse să se gândească la dezvoltarea mai departe a ideilor sale cinematografice.

La data de 21 octombrie 1911 trei societari ai Teatrului Național: Ar. Demetriad (același care colaborase cu Grigore Brezeanu la filmarea scenelor din piesa lui Eftimiu), N. Soreanu (care juca rolul zmeului în acest spectacol și probabil și în film), și Ion Brezeanu (tatăl lui Grigore), adresează direcției Teatrului Național următoarea cerere:

« Înființind o societate în scop de a cinematografia diversele scene interesante din toate ramurile activității românești, — în special arta teatrală — pentru a putea face cunoscute și peste graniță progresele realizate de țara noastră, precum și lucrările sale dramatice, vă rugăm respectos, domnule director, ca luînd în vedere atît scopul acestei întreprinderi cît și avantajele ce prezintă pentru artiștii și scriitorii români — creindu-le noi resurse materiale — să binevoiți a încuviința ca, în cadrul Teatrului Național din București să ni se afec-teze două camere, pentru instalarea laboratorului — necesar dezvoltării filmelor — și extrema stîngă a magaziei decorurilor spre a amenaja o cameră fotografică. Cheltuielile de instalare vor privi pe societate plătind teatrului chiria ce veți binevoi a fixa.

Vă mai rugăm a ne pune la dispoziție costumele, decorurile și rechizitele teatrului pentru care vom da un procent de 5% din venitul netto al societății, Teatrul avînd dreptul de control asupra scriptelor societății. De orice deteriorare societatea noastră va fi responsabilă. Societatea se mai angajează a face Teatrului Național din București, *negativele* și *pozitivele* filmelor de care va avea nevoie la montarea feeriilor, drept care teatrul își va lua angajamentul de a nu mai pune localul, costumele și rechizitele — pentru facere de filme la dispoziția nimănui alt, afară de Societatea noastră »¹⁵.

E clar că pentru acest text Grigore Brezeanu e cel care a ținut condeiul cînd au semnat cei trei societari. După două încercări de început el vedea acum lucrurile în mare: o socie-

¹⁴ *Cinematograful la Teatrul Național*, în *Flacăra*, 19 noiembrie 1911.

¹⁵ Arhivele Statului, București, Fondul Teatrul Național,

Dosarul 58 din 1911—1912, filele 4 și 12. Citat de M. Vasiliu, *Ion Brezeanu*, p. 194—195.

tate (care nu știm dacă era înființată cu forme legale sau era numai o asociație de fapt) care să producă filme în mod curent, să le trimită peste graniță, să colaboreze permanent cu Teatrul Național, ba chiar să-și asigure monopolul acestei colaborări!

La puțin timp după aceasta, într-un articol care se ocupa tot de inovația lui Brezeanu¹⁶ apare următorul pasaj: « La noi maestrul Nottara e pe cale să facă o operă patriotică redînd războiul României pentru independență printr-un film, astfel că generațiile de astăzi vor învăța istoria luptelor dela 1877, iar viitorimei îi va rămîne tabloul viu al vitejiei românești ». Este prima mențiune a intenției de a se realiza un film asupra războiului independenței. Credem că Nottara aderase de fapt la grupul celor trei societari care întemeiaseră *Societatea* de care am pomenit mai sus, grup care s-a mărit ulterior prin prezența lui Toneanu, dar al cărui animator a fost desigur tot inepuizabilul Grigore Brezeanu.

Fapt este că, la cîteva luni după aceea, în *Flacăra* din 5 mai, apare o notă care dovedește că Societatea alcătuită de artiștii Teatrului Național preluase în adevăr ideea realizării filmului independenței: « După cum se știe o seamă de artiști frunțași au alcătuit o societate al cărui scop este să fabrice filmul *Războiul pentru Independență*. Acest film va răspîndi în lumea întreagă gloria eroilor dela 77 ». O dată cu această notă revista publica o serie de fotografii din film, datorită « amabilității Dl. Ar. Demetriade, distinsul societar al Teatrului Național și unul din membrii societății filmului *Războiul pentru Independență* »¹⁷.

Nici de astă dată nu se pomeniște nimic de numele lui Grigore Brezeanu după cum nu apare încă nici o mențiune despre participarea lui Leon Popescu la această inițiativă. Despre importanța rolului jucat de Grigore Brezeanu în pornirea afacerii pomeniște însă reportajul din *Cuvîntul*¹⁸: « Prin 1910 (și aci e probabil vorba de o decalare a datelor, ca și în alte locuri din aceste texte — n.n.) la cafeneaua artiștilor dela Grand Hotel se comenta și se discuta zilnic despre un subiect mai de seamă care s-ar putea face în România » (în materie de filme). Acest subiect a fost găsit « după cîteva luni », cînd « ingeniosul Grigore Brezeanu lansează ideea realizării filmului *Independența*. Entuziasm mare în toată branșa dar. . . se ivesc primele dificultăți în procurarea capitalului ». Evident, nici ideea subiectului, nici asociația de actori pe care o pusese în picioare, nici notele cu fotografii apărute în ziare, nu erau suficiente pentru a face un film. Mai era nevoie și de bani, iar în lipsa lor proiectele par să se fi împotmolit; Grigore Brezeanu își îndreaptă temporar activitatea în altă direcție (de altfel tot cinematografică), de vreme ce la 4 mai 1912 *Rampa* anunță că « în curînd se va deschide marele cinema de vară *Rex* în Calea Victoriei, sub direcția dlui Grigore Brezeanu ». Dar, așa cum spune mai departe același reportaj, « Grigore Brezeanu nu se intimidă în fața imposibilului; mintea lui născocitoare a găsit repede posibilități de realizare ale acestei mari și celei dintii opere naționale cinematografice », depășind astfel « formidabilele obstacole, aproape de neînvins » pe care le aflase în cale. Soluția a constat în atragerea în combinație a unui om nu numai bine intenționat dar și înzestrat cu ceea ce le lipsea artiștilor, cu bani. Acesta a fost omul pe care un articol din 1915 îl numea, de altfel cu intenții elogioase, « naivul mecenat al artei românești »¹⁹, Leon Popescu, proprietar al Teatrului Liric și finanțator entuziast al nenumăratelor combinații de teatru, operetă și operă care s-au succedat pe această scenă. Îi revine lui Grigore Brezeanu meritul de a-l fi convins să facă acest lucru și pentru cinematograf.

Și afacerea ia un nou start. « Brezeanu . . . pleacă la Paris și în scurt timp se reîntoarce cu două aparate de filmat, sistem Prévost, cu o mașină de copiat și alta de perforat filmul. A mai adus și cîțiva operatori specializați, dintre care unul singur s-a dovedit a fi bun, căci curînd după aceea Leon Popescu i-a înlocuit cu Dl. Gh. Ionescu și N. Barbelian, care împreună cu Indiques, au lucrat la turnarea filmului *Războiul Independenței* »²⁰.

După cum se vede, din sursa Ionescu și Barbelian, reportajul menționează ca operator al filmului pe aceștia doi, împreună cu un oarecare Indiques. Trebuie să subliniem că asupra acestui punct a existat o controversă, care a pus sub semnul întrebării personalitatea

¹⁶ V. Scinteie, *Cinematograful la Teatru*, în *Rampa*, 1 decembrie 1911.

4 decembrie 1933.

¹⁹ *Făclia*, I, 2, decembrie 1915, p. 20.

²⁰ Cum s-a turnat *Războiul Independenței*, în *Cuvîntul*, 4 decembrie 1933.

¹⁷ *Flacăra*, 5 mai 1912.

¹⁸ Cum s-a realizat *Războiul Independenței*, în *Cuvîntul*,

adevărului operator al filmului. Controversa a început cu aproape 10 ani înainte de apariția reportajelor din *Cuvîntul*, cînd — în paginile revistei *Cinema* — Nestor Cassvan, directorul ei, polemizează ²¹ cu un articol semnat de M. Blossoms, corespondent bucureștean al revistei *Cinémagazine*, în numărul 36, din 1925, al acestei reviste ²², reproșîndu-i că a atribuit « instalarea laboratorului lui Leon Popescu. . . francezului Daniau, cînd laboratorul a fost instalat de Indigue (deci nu Indiques, cum dintr-o eroare tipografică apare în *Cuvîntul* — n.n.) care a turnat acest film împreună cu tehnicienii români Gh. Ionescu și N. Barbelian, ambii în viață, deși cei mai vechi tehnicieni, de pe urma cărora au eșit azi cîțiva elevi buni ». Cîteva numere mai tîrziu, M. Blossoms răspunde, în aceeași revistă, susținîndu-și părerea astfel: « informația o am chiar din biografia operatorului Daniau, apărută în *Cinémagazine* acum cîteva ani. Burel, operatorul lui Jaques Feyder, cu care am avut ocazia să discut, mi-a confirmat acest lucru. Pe Gh. Ionescu și N. Barbelian îi cunosc prea bine și știu să prețuiesc activitatea lor rodnică de pioneri ai cinematografeiei românești. Mărturisesc însă că este pentru prima oară cînd aud de Indigue » ²³.

Numele lui Daniau ca operator al filmului *Războiul Independenței* apăruse, cu un an mai înainte de această mică polemică, și în următoarea informație din *Rampa* (octombrie 1924): « Daniau Johnston, operatorul care a filmat primul film românesc *Independența României*, a terminat *La cité foudroyée*, sub direcția lui Luitz Morat ». Istoriografii francezi René Jeanne și Charles Ford, care aveau motive să cunoască numele acestui operator, îl citează și ei în legătură cu filmul lui Leon Popescu, într-un capitol consacrat filmelor românești din epoca mută ²⁴: « luările de vedere au fost asigurate și lucrările tehnice dirijate de operatorul francez Franck Daniau-Johnston, care a instalat laboratoarele lui Popescu ».

Precizarea pronumelui lui Daniau dovedește că autorii francezi îi cunoșteau bine existența și își putuseră verifica informația, chiar dacă o dețineau din surse românești, cum lasă să se vadă ansamblul capitolului.

Iată, credem suficiente motive ca să optăm pentru ipoteza că Daniau a fost în adevăr operatorul filmului *Războiul Independenței*, cu atît mai mult cu cît el a lucrat și la filmele făcute de același Leon Popescu în etapa următoare a activității sale de producție cinematografică, din anul 1913 ²⁵. Rolul atribuit lui Indigue (despre care probabil Nestor Cassvan aflase tot din sursa Ionescu) trebuie trecut în rîndul numeroaselor referințe inexacte date de acesta din urmă. Poate că Indigue a fost omul de la care s-a cumpărat aparatura necesară filmului, și asta ar explica eventual confuzia.

În ce privește scenariul filmului, el a fost îndeobște atribuit lui Grigore Brezeanu. Într-unul din reportajele citate este reprodusă în facsimil o pagină din acest scenariu, cu aceeași mențiune că aparține lui Brezeanu ²⁶. Dar scrisul acestei pagini este identic cu al poetului Corneliu Moldovanu, care era în acea epocă secretarul lui Leon Popescu și care a colaborat ulterior la un alt film produs de acesta, *Cetatea Neamțului*. Este deci justificat să-i atribuim scenariul care apare scris de mîna sa: probabil că totuși Corneliu Moldovanu a colaborat cu Grigore Brezeanu, care-i dăduse ideea și care — după două filme realizate — era evident considerat ca un « tehnician ».

După cum se vede din facsimil, acest scenariu nu reprezenta decît notarea succintă a ordinii scenelor, cu o indicare săracă a ceea ce se petrecea în ele, dar fără a conține detalii de joc sau de mișcare. Colaborarea lui Corneliu Moldovanu ni se pare evidențiată și de ideea care a stat la baza amestecului de ficțiune și realitate ce caracterizează scenariul. Într-adevăr, autorii au căutat să prezinte cît mai veridic, aproape ca un documentar reconstituit, o succesiune a principalelor episoade din războiul de la 1877. Preocuparea aceasta se vede nu numai în alegerea acestor episoade, — care urmează fidel etapele campaniei militare, — în grija de a da secvențelor militare un caracter cît mai autentic, — prin colaborarea unor militari de carieră la dirijarea trupelor, ca la manevre, și prin întrebuițarea unor uniforme

²¹ *Cinema*, II, 19, 10 octombrie 1925.

²² Menționez că cercetînd numărul respectiv al acestei reviste, și cele anterioare, n-am găsit articolul incriminat!

²³ *Cinema*, II, 21, 1 noiembrie 1925.

²⁴ *Histoire Encyclopédique du cinéma*, vol. II, Paris, 1952, p. 302.

²⁵ Cf. *Convorbire cu C. Radovici*, în *Rampa*, 16 iunie 1913: « Nu mă pot opri de a lăuda activitatea d-lui Daniau, care cinematografiază filmele ».

²⁶ Acum 20 de ani. Inițiativa lui Gr. Brezeanu, în *Cuvîntul*, 25 dec. 1933.

adevărate ale timpului, — dar mai ales în excelenta serie de măști realizată de peruchierul Machauer, care onorează meseria acestuia și dau o extraordinară aparență de veridic chipurilor care evocă personaje reale. În același timp, autorii au simțit însă nevoia unei romanțări a acestor evenimente reale și, pentru aceasta, au recurs la introducerea unor personaje fictive, desprinse din lirica lui Alecsandri: *Peneș Curcanul* și *Juna Rodică*, pe care-i cîntase poetul. Aceștia devin eroii unei idile, brutal întreruptă de începutul războiului. *Peneș* pleacă pe front unde e rănit, iar *Rodica* îl îngrijește într-un spital unde e infirmieră. Finalul este înscenarea celebrei poezii a lui Alecsandri *Sergentul*. Această unire a ficțiunii poetice, care devenise legendară, și a realității istorice, este o idee fericită și ridică filmul dincolo de nivelul unei

reconstituiri documentare, apropiindu-l de inima spectatorilor, care nu mai vedeau pe pînză doar o pagină de istorie filmată, ci un episod din viața oamenilor simpli, prinși în vîltoarea războiului. Ceea ce risca să fie doar un act de lingușire oficială devine, prin prezența lui *Peneș*, o gloriificare a virtuților soldatului anonim, care se sacrificase pentru independența țării.

În ce privește distribuția, Grigore Brezeanu, cu sprijinul societărilor din *asociația* inițială, reușește să mobilizeze o strălucită pleiadă de interpreți, din toate generațiile de actori ai vremii. În reportajul «cum s-a realizat războiul independenței», se menționează «colaborarea fruntașilor scenei românești; Iancu Petrescu, Ar. Demetriad, V. Toneanu, C. Nottara, N. Sorăanu, Ion Brezeanu și a d-nilor A. Barbelian, C. Duțulescu, I. Dumitrescu, S. Orologă, Ghiță Popescu, Pepi Machauer etc., a d-nei Constanța Demetriade și a d-relor Maria Filotti, Marioara Giurgea, Ecaterina Zimniceanu etc.» Deși sînt menționați în alt loc și Ion Niculescu, Virgolici, A. Athanasescu (*Peneș*) și Jeny Metaxa-Doro (*Rodica*), lista e departe de a fi completă. Pe fotografiile filmului și în proiecție, am mai identificat pe: G. Ciprian, Al. Mihalescu, Achille Georgescu, Aristizza Romanescu, Elvira Popescu, Maria Ciucurescu, Agepsina Macri-Eftimiu, A. Liniver-Gusti, Adelina Mărculescu, Lulu Cruceanu, Maria Fărcășan, Olimpia Bîrsan, Sonia Cluceru, Nelly Santa, Angela Luncescu. Cred că în numeroasa figurație au participat atîția actori încît lista rămîne deschisă.

Un detaliu amuzant, relatat în același reportaj²⁷, este următorul: «De-abia s-a aflat de această impozantă realizare și — înainte de a se păși la fapte — s-a și ivit o concurență expeditivă». Într-adevăr, o echipă de la Teatrul *Jignița*, condusă de Zaharovici, începe și ea turnarea unui film cu același subiect. Dar autorizația de transpunere în film a acestui subiect «fusesse dată Asociației Leon Popescu — Grigore Brezeanu», așa că lucrările concurenței au fost oprite de autorități. Această întîmplare, relatată nu știm în ce formă, a ajuns însă în paginile istoriei lui René Jeanne și Charles Ford, sub forma mențiunii că filmul *Războiul Independenței* a fost produs în comun de Leon Popescu și Zaharovici (care este dat drept directorul primului cinematograf din București!)²⁸.

Despre atmosfera lucrărilor găsim în reportajele citate cîteva detalii pitorești, în care simți vădit căldura și culoarea lucrului trăit: de aceea, le putem accepta ca exacte. Ministerul de război a sprijinit întreprinderea cu trupe, materiale și ofițeri, care conduceau lucrările de tactică militară. S-au confecționat uniforme rusești și turcești, s-au făcut manechine. Interioarele s-au turnat în curtea Teatrului *Liric*, pe o scenă improvizată, în lumina zilei, cu decoruri de pînză. Pentru exterioare s-a lucrat mai întîi la Băneasa: biroul direcției, garderoba și aprovizionarea erau adăpostite într-o casă țărănească, pe care filtiia un drapel. Aci s-au turnat scenele de război și căderea *Plevnei*. La predarea săbiei, Nottara (*Osman-Pașa*), trebuind să

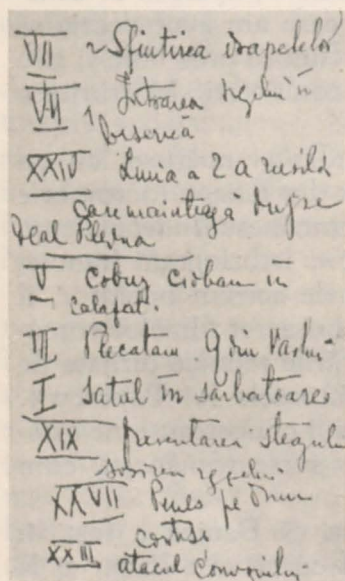


Fig. 2. — O pagină din scenariul filmului *Războiul Independenței*.

²⁷ Cuvîntul, 4 dec. 1933.

²⁸ op. cit., vol. II, p. 302.

spună ceva, a improvizat câteva fraze într-o turcească aproximativă, care a produs atîta ilaritate încît a obligat la repetarea scenei.

Ofițerii activi colaborau la scenele de război, la care erau de față numeroși militari și prieteni ai actorilor. La prînz, după filmare, se oferea șampanie și se primeau felicitări... Grigore Brezeanu dirija figurația, dar « lipsa de experiență și insuficiența repetițiilor au făcut ca... morții căzuți în timpul luptelor, să se ridice în picioare și să fugă de teama cavaleriei și a chesoanelor care veneau în urma lor și urmau să treacă numai peste manechine, așezate în anumite puncte. Numărul figuranților care au făcut astfel de « figuri » a fost atît de mare, încît o bună parte din scenele de învîlmășeală au fost anulate ».

Trecerea Dunării s-a filmat la Măcin. Se plecase cîntînd, cu un tren plin de oameni și de materiale, la Brăila. De acolo s-a trecut cu un vapoasă la Măcin, unde s-a filmat lansarea pontoanelor, construirea podului și apoi trecerea Dunării. Aici soldații figuranți au jucat mai sincer și mai real. « Satisfacția generală a provocat un nou banchet, cînd, după toasturi entuziaste, dl. N. Barbelian a fost solicitat să facă demonstrații de prestidigitator și ventriloag. Bun camarad și amic al tuturor, d-sa nu a putut refuza și a adus o notă foarte reușită de amuzament »²⁹.

Luptele de la Munții Verzi s-au filmat în regiunea Severinului, cu concursul Diviziei I de Cavalerie comandată de Generalul Alexandrescu, consilier fiind cpt. Toma Dumitrescu. Calul alb al Domnitorului Carol, la Poradim, avea șaua și harnașamentul veritabil. Scena escortării prizonierilor turci, pe zăpadă, s-a turnat iarna, la Ciurel.

Developarea și montarea s-a făcut la Paris, în laboratoarele Pathé-Frères³⁰.

O altă problemă este cea a costului filmului. Cifrele avansate de ziarele vremii sînt impresionante. Într-un articol se spunea: « Dl. Leon Popescu, care a debursat aproape 400.000 mii lei, are dreptul la toate laudele noastre »³¹. Tot de 400.000 mii lei vorbește și un alt articol contemporan³². Însuși Gh. Ionescu, într-un articol din 1925, spunea că Leon Popescu « a cheltuit 300.000 mii lei și a avut la dispoziție gratuit armata »³³. Deși pare enormă, raportată la vremea respectivă, cifra trebuie să fie totuși apropiată de realitate, de vreme ce a circulat cu atîta insistență. De aceea nu e de mirare dacă Leon Popescu, care



Fig. 3. — Programul filmului Războiul Independenței.

²⁹ Este o contribuție pitorească la portretul lui N. Barbelian, fost actor de circ, mulți ani angajat în *Legiunea Străină* și care a contribuit, ca operator, la istoria filmului românesc, într-o măsură importantă, ce va trebui studiată și pusă în valoare în raport cu meritele sale incontestabile.

³⁰ E cazul aci să ne exprimăm mirarea. Dacă într-adevăr Leon Popescu își amenajase la acea dată un laborator în care Gh. Ionescu lucra atît de bine încît rivaliza cu producțiile străine, de ce a mai fost nevoie să se facă developarea și montarea filmului la Paris? În alt loc găsim însă indicația că « în 1911 dl. Gh. Ionescu luase conducerea tehnică a laboratorului Leon Popescu » și continua copierea mai multor exemplare din filmul *Războiul Independenței*, care urmau să fie date în exploatare (*Pionierii producției românești*, în *Cuvîntul*, 11 dec. 1933). Data de 1911 este evident eronată, de vreme ce filmul a apărut abia în septembrie 1912. Mai departe, textul spune: « Printre lucrările mai importante, realizate în acest timp a fost și cea a filmării interioarelor Castelului Peleş... cu o fotografie excepțional de clară ». Deși menționa « în acest timp » ar indica tot

anul 1911, realitatea este că documentarul respectiv a apărut pe ecrane în ianuarie 1914. Și astfel, adevărul începe să se contureze. Gh. Ionescu a colaborat probabil la lucrările filmului « Războiul Independenței », dar nu cu rolul preponderent pe care și-l atribuie. El n-a luat conducerea laboratorului lui Leon Popescu decît în 1913, cînd filmul era gata, cînd se continua comercializarea lui și cînd Leon Popescu începea o nouă etapă de producție. Gh. Ionescu va continua să fie tehnicianul lui Leon Popescu și mai tîrziu, căci îl găsim ca atare și la 4 ianuarie 1916, cînd scoate revista *Curierul cinematografic*, evident destinată să ajute la difuzarea filmelor realizate de Leon Popescu și avînd sediul chiar la Teatrul Liric. De remarcant este că și în privința acestei reviste Gh. Ionescu, în informațiile date reporterului citat, emite data eronată de 1914, deci cu obișnuitul decalaj de 2 ani față de realitate (*Istoricul filmelor la noi. Întreprinderi și producții*, în *Cuvîntul* 20 dec. 1933).

³¹ *Efemeride*, în *Gazeta Ilustrată*, 15 sept. 1915.

³² Filmul *Războiul Independenței* (semnat Marcel), în *Critica* VII, 30, 14 sept. 1912.

³³ *Cinema*, I, 3. 1925.

făcuse atît de importante sacrificii materiale, se socotea autorul filmului și înțelegea să-și pună meritele în valoare.

Războiul independenței române a fost prezentat în premieră la 2 septembrie 1912, în sala Eforiei, unde funcționa cinematograful *Bulevard*. Proiecția a fost sincronizată « cu goarne, fanfare, tobe și semnale de atac »³⁴. Anunțul din ziar menționa că filmul este « executat cu concursul armatei române și al artiștilor de la Teatrul Național din București », și că este un « film de mare artă și senzație patriotică, cu o lungime de 2.000 metri ».

Succesul de public a fost mare. După o săptămînă, — intervalul obișnuit de programare a filmelor străine, — continua să se joace. În anunțuri apare acum mențiunea că filmul este produs de *Societatea Română Film de Artă Leon Popescu*. La 11 septembrie se anunța că *Societatea Română Film de Artă Leon Popescu* prezintă « de 3 ori pe zi cel mai mare film din lume — *Independența României* ». La Eforie, filmul a rulat pînă la 20 septembrie (deci timp de 3 săptămîni, ceea ce constituia un record), după care trece la cinematograful de la *Castelul de Flori*, pe strada Șelari. A rulat apoi în diferite orașe ale țării. Jean Mihail amintește, în memoriile sale, de impresia pe care, copil fiind, i-a făcut-o prezentarea filmului la Bîrlad, unde era acompaniat tot de goarne și semnale militare³⁵.

Succesul de public e atestat nu numai de durata programării, dar și de presa vremii. Chiar a doua zi după premieră, o notă din *Viitorul* spune: « Aseară s-a reprezentat, în fața unei săli pline, la cinematograful de la Eforie, frumosul film *Războiul Ruso-Româno-Turc*. Acest film, care era așteptat de publicul bucureștean, e cît se poate de bine redat. Episoade din acest război arată bravura și curajul desfășurate de tînăra armată română, care s-a luptat vitejește pe cîmpiile Bulgariei, pentru neatîrnare. Luarea Plevnei, în special, e atît de bine redată, încît spectatorul are în față toate situațiile prin care au trecut trupele la cucerirea acelei redute. Acest film a necesitat într-adevăr o muncă covîrșitoare, însă s-a muncit cu folos pentru redarea războiului, care a făcut gloria armatei noastre »³⁶.

Același ziar revine cu un articol elogios, după cîteva zile: « Cum n-am saluta cu multă satisfacție un film care e menit a desfășura, în fața noastră, scenele războiului, care ne-a făcut să fim ceea ce sîntem astăzi? Și ce poate fi mai prielnic gîndurilor bune și nobilelor porniri decît reproducerea evocatoare a luptelor în care eroii ce ne-au făcut o țară liberă, se văd cum mor și înving. Evident deci că, în comparație cu alte filme, de nu știm cîte mii de metri lungime, în care se desfășoară drame banale de foileton, sau comicăria de prost gust a unui clown de circ, filmele războiului independenței sînt din toate punctele de vedere, superioare... Îndemnăm mai ales pe cei tineri a sorbi entuziasmul acelor timpuri vijelioase »³⁷.

Și *Adevărul* consideră că filmul oferă « două ore de înălțare sufletească și de continuă emoție, ce ține pe toți în cea mai extremă încordare. Și ce admirabilă școală de patriotism, pentru tineri și bătrîni, femei și copii. . . » Și aci se elogiază « patriotica preocupare a *Societății Române Film de Artă Leon Popescu* »³⁸.

După cîtva timp, *Viitorul* revine, subliniind că « așa după cum s-a scris și se vorbește, filmul d-lui Leon Popescu, reprezentînd războiul din 1877 — executat cu enorme sacrificii, dintr-un înalt simțămînt de patriotism, — evocă în sufletul nostru înfiorat de o legitimă mîndrie, renașterea vitejiei strămoșești ».

În articolul din *Gazeta Ilustrată*, pe care l-am mai citat, se sublinia de asemeni succesul filmului: « Filmul d-lui Leon Popescu, în care e descris rolul armatei noastre în războiul de la 1877, atrage o enormă mulțime. . . Luată în total, întreprinderea e o operă frumoasă și Dl. Leon Popescu. . . are dreptul la toate laudele noastre. Mai întîi laude pentru că, în loc să fie liniștit cu frumoasa lui avere, e într-o continuă activitate, încurajînd arta și pe artiști, ceea ce nu mulți bogătași de la noi o fac. Al doilea, pentru că a realizat și a riscat o așa însemnată sumă, pentru o idee foarte patriotică și de mare interes național. Am văzut, ceea ce e cam rar la noi, sala întreagă în delir, aplaudînd cînd filmul arată eroismul soldaților

³⁴ Pionierii producției românești, în *Cuvîntul*, 11 dec. 1933.

³⁵ Filmul românesc de altădată, Editura Meridiane.

³⁶ *Viitorul*, 3 sept. 1912.

³⁷ *Războiul — film de cinema*, de Petronius (Gr. Tăușan), în *Viitorul*, 7 sept. 1912.

³⁸ *Adevărul*, 11 sept. 1912.

noștri la Grivița și fazele luării, pierderii și reluării redutelor întâia și a doua. De obicei, publicul nostru e rece și nepăsător. Ei bine, l-am văzut vibrând de entuziasm ³⁹ ».

Dacă toate articolele accentuează importanța eforturilor materiale, succesul de public și meritele patriotice ale realizării, n-au lipsit însă nici rezervele în ce privește calitatea lui artistică. Chiar în articolul citat mai sus, din *Efemeridele Gazetei ilustrate*, autorul mărturisește: « Aș fi vrut să fie mai reușit, sînt multe lacune și imperfecțiuni ». Și în *Viitorul*, laudele citate alternează cu note critice. Într-un articol nesemnlat, care se ocupă tot de « faimosul film *Războiul Independenței* », se subliniază că « Dl. Nottara a fost cam teatral în rolul lui Osman Pașa și dl. Demetriad cam palid în rolul lui Vodă Carol ». Iar despre felul cum se desfășoară scenele de război, se spune: « Străinii vor avea o proastă idee despre armata română, dacă o vor judeca după cinematograf ⁴⁰ ».

Totuși, nota elogioasă este cea care predomină și ea pare perfect rezumată într-o notiță, mai tardivă, din *Flacăra*, care are un dublu merit, pe de o parte de a sublinia caracterul de reconstituire documentară a filmului și pe de alta de a rezuma tonul general al presei față de el: « Filmul de artă *Independența Română*. . . realizat cu sacrificii materiale neînchipuite, a izbutit să reconstituie, pe calea cinematografului, scenele singeroase din războiul româno-ruso-turc din 1877—1878. Meritul acestei uriașe lucrări revine d-lui Leon Popescu, cunoscutul iubitor de artă. . . » ⁴¹.

Între luna mai și luna octombrie 1912, între o notiță care vorbea de asociația făcută de actorii Teatrului Național, pentru realizarea acestui film și o alta, care sublinia meritele și sacrificiile lui Leon Popescu, Gr. Brezeanu izbutise să-și vadă realizată ideea, la a cărei transpunere pe ecran participase efectiv. Dar numele lui continua să nu fie pomenit. De altfel nici la apariția filmului nu figurează pe program, după cum am văzut că nu figura nici numele interpreților, înglobați în mențiunea generică; « cu participarea actorilor de la Teatrul Național ».

Desigur că sacrificiile materiale făcute de Leon Popescu, justificau elogiile ce i se aduceau și e cert că el a fost mulțumit de acest succes, care l-a determinat să continue ulterior activitatea sa de producție cinematografică. El și-a mărturisit satisfacția dăruind actorilor care formaseră asociația inițială câte un inel de aur, în amintirea filmului. Inelul dat lui V. Toneanu, se păstrează azi la Muzeul Teatrului Național. Dacă îl privești, constăți cu uimire, că pe el e gravată o stemă (ca pe vechile peceti domnești). Este stema țării în 1912, dar pe scutul central figurează inițialele L.P., iar deviza țării e înlocuită cu emblema societății producătoare; *Film de Artă Român Leon Popescu ! . . .*

Nu știu dacă Leon Popescu i-a dat și lui Grigore Brezeanu un asemenea inel, dar totul arată că Grigore Brezeanu a fost dezamăgit de felul cum se minimaliza rolul său în realizarea acestui film. Această dezamăgire e vădită clar într-un interviu dat ziarului *Rampa*, câteva luni după premiera filmului « Visul meu ar fi să întemeiez, spunea Grigore Brezeanu în acel interviu — o casă de filme. M-am încredințat însă că aceasta e imposibil. Lipsește mai întâi un capital mare. Iar fără bani nu se poate rivaliza cu casele străine. Pe urmă nu avem actori, căci cei de la Național sînt ocupați cu teatrul, iar restul sînt de a treia mînă. Și ca să fii actor bun de cinema, trebuie să fii — înainte de toate — inteligent. Ori, la noi, actorii inteligenți, se numără pe degete. Și, înșfîrșit, o casă de filme, după părerea finan-

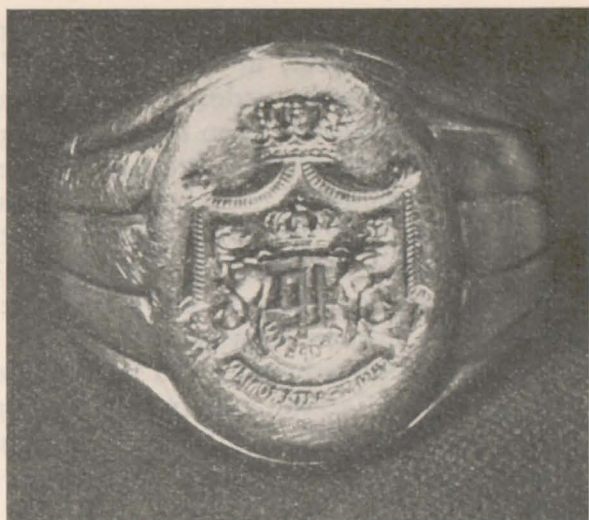


Fig. 4. — Inelul oferit de Leon Popescu principalilor săi colaboratori.

³⁹ *Efemeride*. . . în *Gazeta Ilustrată*, 15 sept. 1912, p. 13.

⁴⁰ *România-films*, în *Viitorul*, 19 sept. 1913.

⁴¹ *Flacăra*, 6 octombrie, 1912.

ciarilor noștri, e ceva în afară de artă, ceva de domeniul agriculturii sau al C.F.R. Am renunțat deci, cu mult regret, la visul acesta » ⁴².

După cum se vede, o serie de judecăți aspre și de afirmații excesive (chiar și cele 400.000 mii lei ale lui Leon Popescu i se păreau un capital prea mic!) care nu pot fi explicate decât de amărăciunea unei decepții secrete. Ca și patetica declarație de renunțare de la sfârșit.

Din fericire, el nu s-a ținut de această făgăduială și n-a renunțat la cinematograf. Abia apăruse pe ecrane *Războiul Independenței* și Gr. Brezeanu se și gîndea la noi combinații cinematografice. Astfel, în septembrie 1912, se arată în presă că el a luat reprezentanța unor ecrane luminoase *Radium*. Ceva mai târziu, el face la Ateneul Român o demonstrație cu aparatul lui Edison *Kinetoscop*, însoțită de o conferință a dr. Botescu despre importanța cinematografului educativ. Cu acest prilej prezintă un documentar, lucrat de el în aprilie 1913, *Pe Valea Oltului*, care trebuia să fie primul dintr-o serie intitulată *România Pitorească* ⁴³.

În *Rampa* din 3 iulie 1933 se anunța că Grigore Brezeanu a fost decorat, desigur o satisfacție, cam platonice și cam tardivă, pentru meritele sale în realizarea *Războiului Independenței*. . .

Reportajul din *Cuvîntul* reproduce, din « Arhiva lui Grigore Brezeanu », copia unui proces verbal datat din 2 decembrie 1913 și semnat de o serie de personalități culturale, care au « luat hotărîrea de a pune bazele unei societăți pentru exploatarea cinematografului școlar, instructiv și popular », societate care « va avea pentru moment 100.000 mii lei capital ». Printre semnatari figurează Emil Socec, dr. Botescu, Gr. Brezeanu, I. Teodorini, C. Banu, N. Titulescu, D. Nenișescu, Cr. Musceleanu, C. Bacalbașa, N. Protopopescu, Leon Popescu, Banca Oltului, C. Maltezeanu, Ar. Blanck, M. Sipsom. A. de Hertz. O admirabilă mixtură de oameni de cultură și de oameni cu bani, care dovedește că Grigore Brezeanu știa să se descurce, atunci cînd era vorba să-și realizeze bunele intenții.

O notă găsită în « hîrțile rămase de la Grigore Brezeanu », arată că această societate urma să realizeze « clădirea, afară din București a unei săli în sticlă pentru făcut filme, cu cîteva cabine, orice instalații electrice necesare lucrului în timpul nopții » și că societatea « va interveni pe lîngă Ministerul de Instrucțiune Publică și cel de Războiu să se acorde o subvenție, ca să producem filme educative pentru sate, școli și armată »; de asemenea « societatea va face un Jurnal-cinema, care va apare sîmbătă, cu actualități din Orient » ⁴⁴.

Printre filmele proiectate să intre în lucru, Gr. Brezeanu nota o serie de « drame istorice »; *Viforul*, — 1.000 metri, *Constantin Brâncoveanu*, — 800 metri, — *Iancu Jianu*, — 700 metri, — *Episoade din Viața lui Cuza*, — 1.000 metri, — *Intemeierea Moldovei*, — 800 metri, *Povestea Mînăstirii Argeșului*, — 1.000 metri, — apoi « comedii », printre care *Noaptea Furtunoasă* alternează cu *Visul Lisetei* și *Scrisoarea pierdută* cu *Ideia fixă*; în sfîrșit cîteva « drame naționale » ca *Făclia de paște*, *Mort fără lumînare*, *Năpasta*.

După cum se vede, Grigore Brezeanu gîndea lucrurile în mare și în perspectivă. Dar proiectele sale n-au mai luat formă. Cîteva luni mai târziu izbucnea războiul mondial. Nimeni nu mai pleca acum urechea la proiectele de film ale entuziastului tînăr.

Grigore Brezeanu s-a stins la vîrsta de 27 ani, după o viață trepidantă, reușind, — fără să aibă satisfacția de a ști acest lucru, — să-și înscrie numele în istoria cinematografiei românești. El a fost animatorul începuturilor ei, alături de Leon Popescu, despre a cărui activitate cinematografică ulterioară realizării filmului *Războiul Independenței* se cuvine să vorbim într-un studiu separat.

⁴² Mișcarea noastră cinematografică, în *Rampa*, 13 aprilie 1913.

⁴³ Acum 20 de ani. Inițiativa lui Gr. Brezeanu, în

Cuvîntul, 25 decembrie 1933.

⁴⁴ *Ibidem*.

PAGINI DIN ISTORIA TEATRULUI DIN CÎMPULUNG-MUSCEL

Un document important pentru cunoașterea societății românești din prima jumătate a secolului al XIX-lea îl constituie memoriile lui C. D. Aricescu¹. Manuscrisul *Memoriile melle* — cum îl intitulează autorul — se află în arhiva Muzeului Teatrului Național din București². Acest manuscris este amintit în studiile prof. Emil Vîrtosu³ și Clăudiei Mihăilescu⁴, referitoare la personalitatea lui C. D. Aricescu, vechi luptător al revoluției de la 1848. În capitolul al XV-lea al manuscrisului, între paginile 75—79, C. D. Aricescu dedică un paragraf teatrului de diletanți din Cîmpulung, în anii 1846—1847. Extrase din acest paragraf au fost citate în studiul *Contribuția lui C. D. Aricescu la dezvoltarea teatrului românesc*, publicat de Anca Costa-Foru⁵. Reproducerea integrală a paragrafului, document din anii începuturilor istoriei teatrului românesc cult, deschide o perspectivă mai largă asupra activității teatrale a diletanților în orașele de provincie, la jumătatea secolului al XIX-lea.

«Theatrul din Cîmpulung»

În iarna anului 1846—47, dorind a întrebuița cu folos timpul de iarnă atît pentru noi cum și pentru concetățenii noștri, am luat inițiativa, dinpreună, cu Scarlat Emanoil, amic de școală, al căruia părinte se afla de mulți ani în Cîmpulung judecător de tribunal, și am improvisat un teatru național.

¹ C. D. Aricescu (1823—1886). Originar din Cîmpulung, a făcut studii la colegiul Sf. Sava. A ocupat diferite funcții: copist la Ministerul de Finanțe; administrator al ziarului *Românul*, condus de C. A. Rosetti; director al Imprimeriei Statului și al Arhivelor Statului din București (timp în care a publicat diferite documente adunate sub titlul *Revista istorică a Arhivelor României*); redactor la *Timpu* și cronicar dramatic la *Adunarea Națională* și la *Opiniunea Constituțională*; revizor școlar al fostelor județe Ilfov și Vlașca. C. D. Aricescu a rămas în literatură prin câteva poezii cu teme istorice, fabule și satire politice, precum și ca autor al unor scrieri ca *Istoria Cîmpulungului* (București, 1856), *Procesul și esilul meu la Snagov* (București, 1859) și *Istoria revolu-*

Cea dintâi piesă, o comedie în două acte, intitulată *Conu Panaiotache*, compusă de mine, fu reprezentată în casa noastră. Un cearșaf, servind de cortină, despărția camera mare de cea mică, despre stradă; camera mică servea de toaletă improvizată actori; camera mare era tot d'odată scenă și parter. Rolul principal îl juca Scarlat Emanoil, rolul Coconului Panaiotache, boier ruginit, inamic al reformelor; fiul său, Musiu Pierre, ce-l jucam eu, făcea un contrast ridicul cu tatăl său; în fine, rolurile de dame, mama și sora junelui Panaiotesco, le jucau doi juni fără barbă, în costum de femeie. Era un curat joc de marionete. Cu toate acestea, acea piesă deșteptă gustul concetățenilor mei pentru teatru. Ne trebuia o scenă și un local; casa era găsită: casa Moraitului și-a lui Dimitrie Rucăreanu, de lângă locuința d-lui Nicolau, acea casă care servise de local isprăvnicatului zecimi de ani, și de local al teatrului de la 1846 pînă la 1865; acea casă ne fu oferită gratuit de proprietar, fiindcă nu le aducea nici un profit; casa însă avea nevoie de oarecare reparație; trebuia dar un fond pentru aceasta, cum și pentru facerea scenei și a parterului.

O listă de suscriere în acest scop fu acoperită cu semnăturile celor ce asistaseră la prima reprezentație a *Coconului Panaiotache*; a doua zi, mai toți aceia care înțelegeau puțin ce e teatru, suscriseră în listă. După două săptămîni, Cîmpu-

țiunii române de la 1821 (Craiova, 1874).

² Manuscrisul este înregistrat sub nr. inv. 3530. Conține 234 de file, unele dintre ele scrise și pe contra-pagină, cu ștersături și adnotări ulterioare. Dimensiunile mss.: 210 × 330 mm.

³ Emil Vîrtosu, *Autobiografia lui C. D. Aricescu*, în *Arhivele Olteniei*, an. XIV, 1935, nr. 79—82.

⁴ Clăudia Mihăilescu, *Opera lui C. D. Aricescu*, în *Revista Arhivelor*, București, 1943.

⁵ Anca Costa-Foru, *Contribuția lui C. D. Aricescu la dezvoltarea teatrului românesc*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, an. I, 1954, nr. 1—2, pp. 226—229.

lungul avea un teatru în miniatură, și de la 1858 încoace s-a îmbunătățit. Teatrul acesta era un teatru de societate, o școală de petrecere și de moralitate. Diletanții erau toți juri de diferite condițiuni, care ofereau cu plăcere timpul, talentul și cunoștințele lor în folosul comun; adesea unii dintrînși contribuiau și cu punga.

Repertoriul era compus din câteva comedii d-ale lui Molière și din cele naționale, procurate de cetățeni; garderoba ne-o împrumuta cetățenii sau o lua cu chirie de la comercianți. Ne trebuia vr-un costum de boier? Unii boieri ne procura antirul, altul ceacșirii, altul briul, altul fesul etc. Ne trebuia costum național? Damele ne procurau p-al lor; cel bărbătesc îl împrumutasem de la comercianți sau de la săteni. Cu prețul întrării de jumătate sfanțih (40 bani) și un firfirc (10 bani) se întâmpinau celelalte cheltuieli serale și lefurile diletanților, cari de la început fură: surorile fraților Andrițoiu, fete de spirit, cu bună memorie și cu oarecare tinctură de literatură.

Prima piesă ce se presintă pe scena teatrului fu *O soare la mahala*, de C. Caragiali, piesă ajustată de publicul de prin provincii și care la început a făcut plăcere chiar publicului din capitală.

În genere reprezentam numai comedii; mai tirziu, după 1848, reprezentarm și drame, ba chiar și tragedii.

Fiindcă scopul acestui teatru era cu totul nobil, junii diletanți deteră multe reprezentațiuni în folosul săracilor din Cîmpulung și în folosul omenirii suferinde⁶.

Pentru acest teatru am compus și eu câteva piese precum:

Neaga rea sau Găina cîntă, nu cocoșul, reprezentată la 1852 și care s-a reproduș din preună cu alte piese.

Boerul Vlăduță sau Și-a spart dracul opincele, reprezentată la 1857.

Peștorul (Samsarii de căsătorii), reprezentată la 1857 și la 1865⁷.

Trîmbița Unirii, scene politice în versuri, la 1857.

Sărbătoarea națională sau 24 ianuarie 1859, reprezentată pe scena teatrului din Pitești din 1859⁸.

Fiindcă menționăm de teatrul din Pitești, vom spune că exemplul teatrului din Cîmpulung îl imitară mai multe orașe dintre care și Piteștii, unde în iarna anului 1855—1856, ne duserăm noi, diletanții din Cîmpulung, de represintarm două piese: *Nobleșea cumpărată*⁹ și *Poetul romantic*¹⁰ (cărui îi făcurăm un final în versuri) spre a însufleși teatrul din Pitești, care era în agonie.

Tot la 1855, mai mulți juri din capitală ne invitară printr-o epistolă a veni, noi, frații Ariceștii, a da concursul nostru teatrului român din București; refuserăm, pentru cuvîntul că nu ne simțeam capa-

bili a ne urca pe scena teatrului din capitală; mai ales că pentru noi aceasta nu era o profesiune, ci pentru concetățenii noștri d-a avea și ei o petrecere folositoare.

Dacă teatrul din Cîmpulung a esistat pînă la 1865, deși întrerumpt, cauza este concursul gratuit al junilor cîmpulungeni, cari avură a se lupta cu diferite obstacule, între cari șicanile unor prefeți ca d. Caracașu și intrigele unor diletanți venali ca Iordache Stoenescu și Nae Săulescu.

Astfel, acest teatru, început la 1846 sub direcțiunea mea, întrerumpt la 1848 și 1849 din cauza Revoluțiunii ș-a invasiunelor, reînceput la 1850 sub direcțiunea fraților Rucăreni, fu continuat pînă la 1859, deși întrerumpt din diferite cauze: de la 1859 pînă la 1864 fu dirigit de d. Ovid Rudeanu, unul din cei mai călduroși susținători și inteliginți diletanți al acestui teatru. Localul fiind disponibil și scena în ființă, gustul ori capriciul făceau pe junii competenți a reîncepe represintațiile, mai ales în timpul s<u>borului Sf. Ilie, cînd streinii freconteasă Cîmpulungul.

Fără local disponibil, unde a esistat scena pînă la 1870, cată a mărturisi că teatrul, cu tot concursul gratuit al junilor, nu s-ar fi putut înfiinș din cauza lipsei de bani, d-a se improvisa un local, fiind cei mai mulți indiferinți sau fără mijloace; iar cei cu mijloace erau puțini sau avari; iar cei cu bună voință, fără mijloace pecuniare.

Cîmpulungul, pentru pozițiunea sa geografică, este amenințat a deveni un orașel ca Găeștii, dacă locuitorii săi nu vor pune toate silințele a grăbi facerea șoselei spre Brașov, spre a deschide comunicația, în folosul comerțului ș-al industriei. Sperăm că generația actuală, înțelegînd propriul ei interes, va face ceea ce bătrînii neglijeară dintr-un spirit de economie rău înțeles.

Cine nu espune nimic, nu cîștigă nimic.

În timpul de la 1846—1848, pe lîngă teatru și alte ocupațiuni literarii, țineam corespondență și cu amicii mei de colegiu, și anume: cu Capelescu, care-mi trimise câteva poesii ca să le coregii; cu dr. N. Florescu, unul din guvernatorii noștri simpatici din pensionatul Sf. Sava; și în fine cu Jianu, atunci profesor la Curtea de Argeș, cărui i comunicai înființarea teatrului în Cîmpulung, trimițîndu-i ș-un exemplar din primele mele încercări poetice (*Cîteva ore de colegiu*) <...> Tot atunci am trimis și d. Maiorescu-tatăl, director al școalelor centrale din Craiova, un esemplar din primele mele poesii, ca semn de stimă și recunoștință.

Îndată după înființarea teatrului, crezui de datorie a înștiința pe d. Jianu, primul profesor de românește, care se afla la 1847 februaru profesor la seminariul Episcopiei din Argeș, despre frumoasa și nobila noastră întreprindere; aceasta ca un tribut

⁶ Vezi *Trompeta Carpaților* pe 1865, unde s-a publicat ajutorul produs de teatrul din Cîmpulung pentru inundații din anul acela. <Nota lui C. D. Aricescu>.

⁷ Această piesă figurează între operele mele în manuscris. <Nota lui C. D. Aricescu>.

⁸ Această piesă s-a tipărit într-o broșură la 1860. <Nota lui C. D. Aricescu>.

⁹ *Nobleșea cumpărată*, comedie-vodevil în două acte, tradusă din limba franceză de A. Manoliu, Iași, Tipografia româno-franceză, 1851. A fost reprezentată pentru întia dată pe scena Teatrului Național din Iași, la 24 noiembrie, 1849.

¹⁰ *Un poet romantic*, comedie de Matei Millo, Iași, Tipografia Buciumului Român, 1850.

de stimă și de recunoștință din partea junimii cîmpulungene, care era opera Jianului și care <...> era însuși autorul acelei școale de morală practică; căci domnia sa formase acea junime, care sacrifica

bani și tot felul de muncă, pentru luminarea și distracțiunea fraților lor și pentru onoarea locului natal ».

GEORGE FRANGA

TREZVON-UL SLAV DE LA BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA* (MSS. SLAVE NR. 771 ȘI 772)

În complexul de cercetări ce se fac pretutindeni în domeniul muzicologiei bizantine comparate, ca și în cadrul cercetărilor pentru detectarea izvoarelor muzicii universale, țara noastră poate participa cu eficiență prin prezentarea monumentelor de artă muzicală medievală ce se află pe teritoriul său.

Pentru studiu și documentare, cel mai bogat și mai variat material istoric muzical este deținut de Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, care posedă un număr important de manuscrise muzicale notate cu semne bizantine în fondurile: român, grec și slav, ce așteaptă valorificarea lor prin catalogare, studiu, transcriere și editare. Într-un număr mai restrîns, se găsesc astfel de manuscrise și în celelalte biblioteci din țară, în biserici și mănăstiri, sau la colecționari și particulari.

Comunicarea de față are drept scop de a atrage atenția asupra unei categorii de manuscrise muzicale medievale mai puțin cunoscute, aparținînd ramurii bizantino-slave, care, deși se află pe teritoriul țării noastre de mai bine de 200 ani, nu au fost semnalate, nici studiate, nici de slaviști, nici de muzicologi. Ne referim la cărțile liturgice denumite *octoih*, *obihod*, *irmologhion*, *stihirar*, *prazdnic*, *trezvon*, ce cuprind cîntările vechi bizantine traduse în limba slavă bisericească, notația muzicală utilizînd semnele denumite *kriuki* (cîrlige), întrebuițate în Rusia pînă în a doua jumătate a sec. al XVII-lea. Acest sistem de notație muzicală este derivat din notația paleobizantină preluată de Ruși din Bizanț, odată cu liturgia respectivă, în momentul creștinării lor în 988, și care a subsistat pînă în a doua jumătate a sec. XVII, cînd patriarhul Nikon, pe țarul Alexei Mihailovici, introduce cîntarea pe mai multe voci și notația cu portativ, sub influența Poloniei catolice. Cei mai legați de tradiția bizantină, refuzînd să accepte aceste reforme, creează în sinul bisericii moscovite schisma rascolnicilor (vechi credincioși). Aceștia, pentru a păstra neatinse obiceiurile, cîntările și notația, și-au părăsit țara de baștină stabilindu-se și la noi, prin nordul Moldovei și prin Dobrogea, unde sînt cunoscuți sub denumirea de lipoveni.

Cercetătorii din domeniul muzicologiei bizantine pun mare preț pe aceste manuscrise de la al căror studiu așteaptă un impuls nou și rezolvarea multor probleme încă nelămurite, de concepție,

de notație, de construcție și structură a frazei muzicale, etc. Astfel, savantul englez I. H. Tillyard, unul din cei trei fondatori al centrului de studii muzicale bizantine de la Copenhaga, denumit *MONUMENTA MUSICAE BYZANTINAE*, scrie în 1932, în articolul intitulat *The Morning Hymns of the Emperor Leo*:¹ « A new impetus would be given to the study of Byzantine music if the Slavonic manuscripts in Russia were to be made accessible to foreign investigators ». În 1962, prof. Elmar Arro din Kiel, în articolul ce deschide primul număr al culegerii de studii « *Musik des Ostens* » intitulat: *Hauptprobleme der osteuropäischen Musikgeschichte*², dezvoltă următoarele idei: a) în studiile de istorie generală a muzicii s-a ocolit întotdeauna, în mod greșit, studiul muzicii din răsăritul Europei; b) problemele neclarificate din domeniul muzicii bizantine nu vor fi lămurite decît prin cercetarea aprofundată a vechii muzici ruse, care conține vechi modele de muzică greacă; c) studiul muzicii est-europene este în impas și a rămas în urmă din cauza lipsei arătate mai sus și din cauza lipsei de colaborare dintre muzicologii din Occident cu muzicologii din răsăritul Europei.

În URSS, unde se găsesc cele mai numeroase manuscrise din ramura de care ne ocupăm, s-a tipărit de prof. M. V. Brajnikov, în 1960, la Moscova, sub auspiciile Ministerului Culturii, catalogul de manuscrise muzicale din colecția Razumovski și Odoevski,³ aflată în păstrarea bibliotecii V. I. Lenin. Descrierile amănunțite ale acestor manuscrise liturgice ne-au dat posibilitatea de a pătrunde, prin comparație, semnificația și deosebita valoare a manuscriselor similare ce se găsesc la noi în țară, ca și importanța studiului lor, în vederea reconstituirii conținutului muzical.

La München, lucrează în aceeași direcție profesorii Erwin Koschmieder și Johann von Gardner de la Bayerische Akademie der Wissenschaften, unde se predă și studiul notației *Kriuk-stolp*, în care sînt notate cele mai multe manuscrise. Urmărind rezolvarea celei mai urgente lipse, aceea a cunoașterii numărului exact de manuscrise accesibile studiului în Apusul Europei, prof. Johann von Gardner a cercetat sistematic fondurile din marile biblioteci, publicînd rezultatele într-o serie de articole în revista *Die Welt der Slaven*⁴ din Wiesbaden.

* Comunicare ținută cu prilejul Sesiunii Generale Științifice din 21—24 septembrie 1966.

¹ Annual of the British School at Athens, XXX, 1932, p. 108.

² *Musik des Ostens*, Kassel-Basel, Bärenreiter-Verlag, I, 1962, pp. 9—10.

³ *Rukopisi sobraniia D. V. Razumovskogo i V. F. Odoevskogo*, Moskva, 1960 (Gosudarstvennaia ordena Lenina biblioteka SSSR imeni V. I. Lenina).

⁴ Vezi: *Revista de referate și recenzii. Teoria și istoria literaturii și artei*, 9, 1965, pp. 602—603.

Acțiunea sa a scos la iveală existența a 23 de manuscrise neumatice slave, după cum urmează: la Biblioteca British Museum din Londra — 4 mss., la Biblioteca Națională de la Paris — 3 mss., la Institutul bizantin de la Paris — 2 mss., la Biblioteca Institutului papal de cercetări orientale de la Roma — 7 mss., la München — 4 mss., la Bruxelles — 1 mss., la Oxford — 2 mss. În aceste articole am găsit descrierea caracteristicilor manuscriselor kriuk din Apus, stadiul cercetărilor și cererea insistentă adresată muzicologilor din Răsăritul Europei de a scoate la iveală — în cataloage analitic-descriptive — manuscrisele kriuk ce cunosc, în vederea largirii sferei de cercetare a muzicologiei bizantine.

Pînă în 1962, Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România posedă 3 manuscrise neumatice *kriuki*: mss. slave nr.-le 65, 687 și 710, menționate de catalogul de manuscrise slave din România, publicat de Jačimirski la Petersburg în 1905. Astăzi, ca urmare a importante achiziții din 1962, totalizează 11 manuscrise, în care se cuprind tot ciclul de cîntări al vechii biserici ruse, în forma în care se executau în sec. 17. Pentru acțiunea de transcriere în notatie actuală a acestor cîntări este deosebit de important faptul că în volumele de la Academie sînt intercalate și patru *Azbuki*, culegeri de formule melodice (*kulisme* și *popevki*) și de melodii (*fite*) sistematizate după apartenența la fiecare din cele opt glasuri bisericești, proprii vechii muzici bizantino-slave. Cîntăreții ruși învățau în epoca de ucenicie aceste formule, spre a le putea executa apoi din memorie, căci în manuscrisele cu cîntări aceste formule, ca și lungile melodii melismatice erau notate prescurtat, stenografic. Această prezentare secretă corespundea unei necesități și unei anume mentalități: pe de o parte, se putea face astfel economie de timp și de hîrtie, iar pe de altă parte neinițiații nu puteau pătrunde în secretele cîntăreților.

★

Dintre manuscrisele ce posedă Biblioteca Academiei, pentru comunicarea de față am ales *trezvonul*, pentru că este o carte de cîntări foarte rară, pentru că are un conținut excepțional de bogat, pentru că are un sistem de notatie mai vechi decît al celorlalte manuscrise de la Academie (exceptînd ms. slav nr. 767), pentru că ridică probleme interesante de datare și proveniență și pentru că aduce date importante cercetătorilor vechii liturghii ortodoxe, ca și celor ce studiază ornamentele din manuscrise.

Exemplarul bucureștean are două volume, înregistrate în fondul de manuscrise slave sub nr.-le 771 și 772, și conține sărbătorile din primele șase luni ale anului liturgic: septembrie-februarie în primul volum, iar în al doilea volum (ms. nr. 772) sărbătorile din lunile: martie-august. Denumirea

de *trezvon* nu apare în manuscris. I-am dat-o noi, considerînd că exprimă mai exact conținutul său, decît titulatura de *Stihirar* care apare la pag. 1 a ms.-lui 771, în textul: *ВГЛАВЛЕНІЕ НАСТОЯЩІА КНИГИ СЕА СТИХОРАКЪ* și la fila 1 a ms.-ului. 772, în textul: *КНИГА ГЛАГОЛА СТИХОРАКЪ*. Titulatura de *stihirar* precizează genul cîntărilor incluse: *stihiri*, prin *trezvon*⁵ se precizează conținutul în stihiri ce se execută numai la comemorările sfinților și la evenimentele de mai mică importanță din decursul anului liturgic, ceea ce este cazul mss.-lor 771 și 772.

Ambele manuscrise au fost achiziționate în 1962 de Biblioteca Academiei și nu au mai fost semnalate pînă la sesiunea generală științifică a Academiei Republicii Socialiste România a Centenarului.

Ms. 771 are 414 file, iar ms. 772 are 419 file. Ca dimensiuni, al doilea volum e mai mic cu cca 1 cm. pe ambele laturi, față de primul volum care are 22,3 × 17,2 cm. În primul volum sînt 12 rînduri pe pagină, în al doilea sînt 13. Hîrtia este de bună calitate, densă, lucioasă, cu vergeures și pontuseaux, mai albăstruie în primul volum. Are mai multe filigrane din prima decadă a secolului XIX. Cerneala neagră este mată, iar cerneala roșie are o nuanță portocalie. Ambele volume sînt alcătuite din caiete de 8 file, numerotate original, cu litere slave (din 8 în 8 file). În schimb, filele nu sînt numerotate original decît în primul volum. Legătura ambelor volume este identică, în piele și lemn, avînd impri-mate aceleași motive ornamentale și închizători laterale în piele și metal. Canturile sînt vopsite în roșu și ornamentate cu mici cercuri incrustate.

Ornamentația luxuriantă în culori și aur, cu elemente vegetale și zoomorfe de pe prima filă a ambelor volume, făcînd un cadru fastuos titlului primelor cîntări, corespunde aproape în toate amănuntele reproducerilor de pe planșa a LXXIX-a a lucrării lui Stassov, *L'ornement slave*⁶, unde se precizează proveniența: Pomerania și data: secolul XVIII.

În ambele volume ale *trezvon-ului* nostru majusculele roșii din titluri și inițialele fiecărui text din interior sînt identice ca prezentare în pagină și ca tip de ornamentare cu majuscula din facsimilul ce reproduce fila 154 a octoiului slav datat 1617, de la mănăstirea Zograf de la muntele Athos. Acest facsimil se găsește în teza de doctorat în muzică de la Sorbona a Palikarovei-Verdeil, *La Musique byzantine chez les Bulgares et les Russes*⁷: Același tip de ornamentare a inițialelor se găsește și pe fila I a manuscrisului editat de Johann von Gardner și Erwin Koschmieder sub titlul: *Ein handschriftliches Lehrbuch der altrussischen Neumenschrift* în 1963 la München, în cadrul studiilor publicate de Academia de științe din Bavaria. În studiul introductiv se arată că manuscrisul editat, pe care editorii îi intitulează Mon. I, a fost scris într-un centru de « vechi credincioși » din ramura « bezpo-

⁵ Cuvîntul *trezvon* se traduce prin « trei clopote » și este întrebuințat aci pentru că la aceste sărbători fixe, se trag numai trei clopote. Vezi Koschmieder Erwin, *Die ältesten Himnologien Fragmente*, München, 1955, p. 20: "Trezvony mit den Stichiren usw. für die kleineren Feste, an denen nur drei Glocken geläutet werden".

⁶ Vladimir Stassov, *L'Ornement slave et oriental*, d'après les manuscrits anciens et modernes, (urmează 1 planșă color cr fig. 1—3) Petersburg, 1887.

⁷ R. Palikarova-Verdeil, *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes*. Copenhagen, 1953. PL. XIV.



1

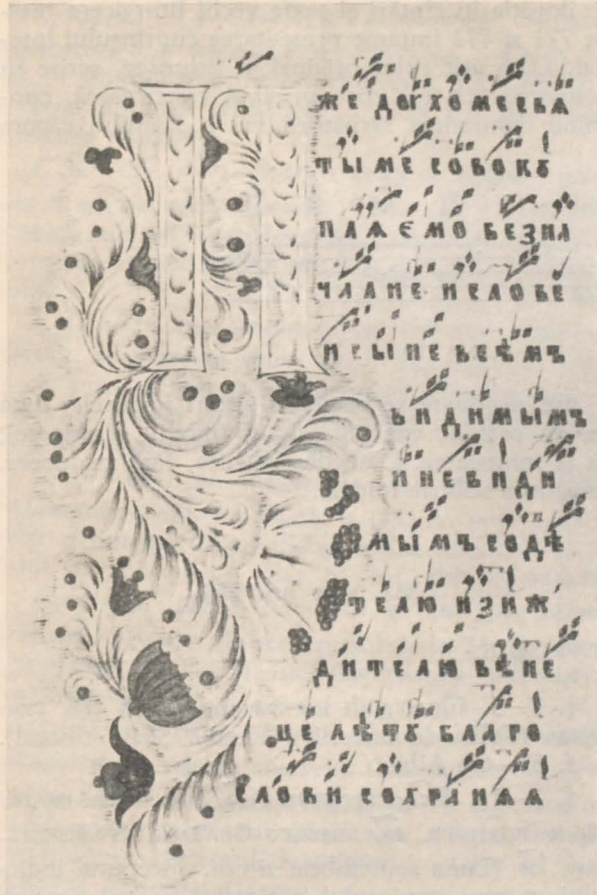


2



3

1. Titlul stihirei lui Simeon Stilpnicul (ms. slav 771, f. 7)
2. Titlul stihirei mucenicei Evdochia (ms. slav 772, f. 1)
3. Stihira mucenicei Evdochia (ms. slav 772, f. 1v)



4. Stichira lui Simeon Stilpniciu (ms. slav 771, f. 7^v)



5. Stichira apostolului evanghelist Ioan Bogoslovul (ms. slav 772, f. 74^v)

повѣи» aflat în orașul Vilna. Asemănările dintre aceste trei manuscrise de cîntări (cu text diferit: Trezvон, Octoih și Azbuka) și ca gen de ornamentare, și ca formă a literelor și a semnelor de notație muzicală, par să indice existența unei școli și a unei tradiții în prezentarea grafică a acestor manuscrise. Identitatea este totală însă între manuscrisul dela București și octoihul de la Zograf, datat 1617, în ceea ce privește forma idiomatice atît a semnelor muzicale cît și a literelor. Toate celelalte manuscrise kriuk cunoscute și cercetate de noi au cu totul alte forme grafice. Problema rămîne deschisă în așteptarea altor elemente.

În dovedirea aserțiunei noastre că trezvон-ul este o carte rară și că cel cuprins în mss. 771 și 772 este deosebit de bogat în stihiri idiomele compuse în cinstea unor evenimente și sfinți locali (ce de mult nu mai apar în rînduiala bisericeii ortodoxe rusești), menționăm că acțiunea de detectare de manuscrise a prof. Iohann von Gardner n-a adus la lumină decît un singur trezvон, la Roma, cu 234 file și că în întreaga colecție Razumovski și Odoevski nu există decît trei trezvон-uri separate nr. 74, 75 și 76, avînd între 170 și 283 file. Deci, și din această comparație numerică reiese bogăția excepțională a celor 883 de file (1666 pagini scrise). Un alt control ne-a arătat că trezvон-ul nostru conține

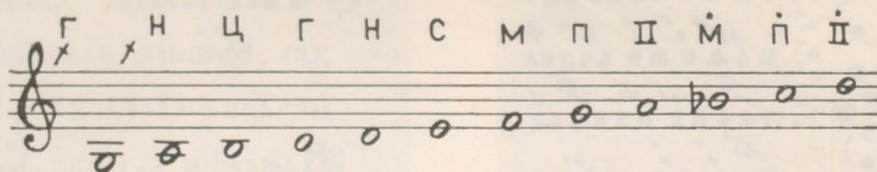
130 de sărbători în plus față de conținutul total al celor 3 trezvон-uri din colecția Razumovski și Odoevski.

Prof. von Gardner, în articolul intitulat *Russische Neumen-Handschriften der Bibliothek des Päpstlichen Orientalischen Instituts in Rom*⁸; descriind cele 7 manuscrise kriuk aflate la Pontificum Institutum Orientalium Studiorum, prezintă și singurul trezvон găsit în bibliotecile din Apusul Europei. Notăm dintre asemănările deduse din descriere că este de asemenea bogat ornamentat, în culori vii și aur, că are la început o tablă de materii nenumărată original, cu repertoriul sărbătorilor începînd cu 1 septembrie, diferențele constînd în ceea ce privește notația care este de tipul A, posterior reformei din 1668, deci mai tardiv, și din faptul că este mult mai mic, avînd 248 de file. Regretăm lipsa unei reproduceri fotografice care ne-ar fi permis comparații mai temeinice.

Notația. Ambele volume ale trezvон-ului bucu-reștean sînt scrise de aceeași mină, caligrafic, cu o deosebită grijă. Se remarcă o perfectă omogenitate în trasarea celor mai minime detalii atît în desenul semnelor muzicale cît și la textul liturgic. Semnele întrebuintate sînt de tipul *kriuk-stolp*, specific epocii ce se întinde aproximativ între anii 1600 și 1668. Data de 1600 corespunde momentului

⁸ Die Welt der Slaven, VIII, Heft 4, 1963, pp. 426—433.

Bogația în cîntări și texte vechi liturgice a mss-
lor 771 și 772 impune prezentarea cuprinsului integral. Dăm atît titlul original al titlurilor, scrise în
manuscrise cu tuș roșu în slavă bisericească, con-
ținînd denumirea sărbătorii sau a sfîntului a căroră



le sînt destinate respectivele stihiri idiomele, data fixă la care se execută, glasul (modul bisericesc), cît și traducerea. Dăm deasemenea, fără traducere, începutul stihirii inițiale.

Ms. slav no. 771

f. 1—5. **Оглавление настоящей книги сѣх стѣхорамъ** (Tabla de materii a acestei cărți stihoral).
f. 5^v—6^v. Albe.

f. 7—11. Ме́сяца сѣнтѣврія въ а днѣ. Начало индик-
тѣ и прѣднаго оца нашего Симеона столпника...
Глас 5 (Luna septembrie zi-ntii. Începutul indictu-
lui; a prea cuviosului părintelui nostru Simeon
Stîlpticul. . . Glas 6). Inc. Иже доухоуе скатыме.

f. 11—13v. Ѕ. Чудо архистратига Михаила...
Глас Ѕ (6. Minunea arhistrategului Mihail... Glas
6). Inc. ГЛАДШИТЕ СЪ С НАМИ

f. 13^v—16^v. 3. Предъ праздниѣтѣко ржѣтка прѣ-
стыѣ бдцы. И ниже ко стыхъ оца нашего Іоанна
архієписѣпа Новгородскаго... Гласъ д (7. Înaintea
prăznuirii nașterii prea sfintei Născătoare de Dum-
nezeu. Și a celui întru sfinți părintele nostru Ioan
arhiepiscopul Novgorodului... Glas 4). Inc. СѢАТИ-
ТЕЛЕМЪ ОБРАЗѠ И КЪРЪ

f. 16^v—18. Ѡ. С-тѣхъ пражедныхъ бго оцъ Іоакима
и Янны... Гласъ ѣ (9. A sfinților drepti dumneze-
ești părinți Ioachim și Ana... Glas 5). Inc. Ѡ
БЛАЖЕННАА КРЕСТА

f. 18—21v. г҃ѣ. Ѡпоклоуѣе стаго х҃рама воскрес-
нїа х҃ста в҃га нашего... Глас 8 (13. Înnoirea
sfintului hram al învierii lui Hristos, Dumnezeuul
nostru... Glas 6). Inc. Памѡте поноуклѣнїа сокр-
шающе

f. 22—25v. ѣѣ. Прѣдѣнаго оца нашего Корниѣа
Палеостровскаго чюдотворца. Глас ѣ (15. A prea
cuviosului părintele nostru Cornilie din Paleos-
trov, făcătorul de minuni. . Glas 6). Inc. В псе-
тъхъ ѡтоѡхъ вселенъ сѡ.

f. 26—30. Ѡѣ. Прѣдѣнаго ѡца нашего Феодора и чадѣ его Дѣда и Константина Иерославскихъ... Глас ѣ. (19. A prea cuviosului părintelui nostru Theodor și fiii săi, David și Constantin, din Iaroslav. . . Glas 8). Inc. РАВНО АНГЕЛСКОЕ ЖИТІЕ.

f. 172^v—175. к҃г. Стаго благокѣрнаго князѣ
Ялѣзандра Некскаго... Гласъ ѿ (23. A sfintului bine-
credinciosului cneaz Alexandru Nevski. . . Glas
6). Inc. Кесѣко градо и страна.

f. 175—177. к҃г. Стѣла великомѣнцы Екатерины
дѣвы премоудрыѣ... Гласъ в (24. A sfintei mari
mucenice Ecaterina, fecioara prea înțeleaptă. . . Glas
2). Inc. Радостено к торжеству богоу.

f. 177^v—184. к҃с. Стаго великомѣнца Геор҃гѣ...
Гласъ ѿ (26. A sfintului mare mucenic Gheorghie. . .
Glas 6). Inc. Денесе приидѣте празднующихъ.

f. 184—187^v. к҃з. Знаменіе прѣстѣла бѣдцы иже к
великому Невѣ Градѣ... Гласъ ѿ (27. Arătarea prea
sfintei Născătoare de Dumnezeu, în marele Novgo-
rod. . . Glas 6). Inc. Кеселѣте сѣ людіе и вси пра-
вославеніи.

f. 187^v—190^v. в тон-же днь, вѣрѣтеніе чѣстныхъ
мощенъ благокѣрнаго князѣ Всеволода нареченнаго во
стоумъ крѣпленіи Гавріила Псковскаго... Гласъ ѿ (În
aceeași zi, aflarea cinstitelor moaște ale binecre-
dinciosului cneaz Vsevolod, numit după sfintul
botez Gavriil din Pscov. . . Glas 6). Inc. Егда
вѣрѣтеніе твоѣхъ.

f. 191—195. л. Стаго и всехвалнаго а҃сѣла Андреѣ
перевѣзаннаго... Гласъ а (30. A sfintului și întru tot
lăudatului apostol Andrei cel întâi chemat. . . Glas
4). Inc. Рыбныи лѣво вѣстѣнко.

f. 195^v—197^v. Мѣца декавра в а днь, Стѣла
великомѣнцы Варвары... Гласъ ѿ (Luna decembrie,
în ziua a patra. A sfintei mare mucenice Varvara. . .
Glas 6). Inc. Ѣтѣстѣка рода имѣнїѣ.

f. 197^v—198. ѣ. Придѣнаго о҃ца нашего Сава
вѣщеннаго... Гласъ ѿ (5. A prea cuviosului părin-
telui nostru Sava cel sfințit. . . Glas 6). Inc. Приподо-
бене отче ко кесю землею.

f. 198^v—228^v. Мѣца тогоже к ѿ днь. Иже ко
стѣхъ о҃ца нашего Николаи архіепископи Миранинскихъ
чюд... Гласъ а (Aceeași lună în ziua a șasea.
Cel întru sfinți părintele nostru Nicolae, arhiepiscopul
Mirelor Lichiei, făcătorul de minuni. . . Glas
4). Inc. Миромо божественнымъ тѣмъ помазан

f. 228^v—233^v. з. Придѣнаго о҃ца нашего Янтонїѣ
Сїнскаго чудотворца... Гласъ и (7. A prea cuvio-
sului părintelui nostru Antonie din Siisc, făcătorul
de minuni. . . Glas 8). Inc. Преподобене отче богобла-
жене Янтонїе.

f. 233^v—234^v. ѿ. Зачатїе стѣла Янны егда за-
чатъ стѣю бѣдѣ... Гласъ в (9. Zămislirea sfintei
Ana, cînd a zămislit-o pe sfînta Născătoare de
Dumnezeu. . . Glas 2). Inc. Недовѣдомою ангеломо и
человѣкомо.

f. 235—235^v. а҃л. Придѣнаго о҃ца нашего Даниїла
стоупника... Гласъ ѿ (11. A prea sfintului părintelui
nostru Daniil Stîlpticul. . . Glas 6). Inc. Порѣче-
нын ти талантѣ.

f. 235^v—237. г҃л. Стѣхъ великомѣнцѣ Евстратїѣ,
Явѣнтїѣ, Евгенїѣ и иже с ними... Гласъ ѿ (13. A

sfînților mari mucenici Evstratie, Avxentie, Ev-
ghenie și cei împreună cu dinșii. . . Glas 6). Inc.
Приидѣте роз, прїидѣте, мѣчениколюбцы.

f. 237^v—240^v. и҃л. Иже ко стѣхъ о҃ца нашего
Стѣфана Ѣсрожекаго... Гласъ а (15. Cel întru sfinți
părintele nostru Stefan din Suroj. . . Glas 4). Inc.
Подобаше Ѣсрожекомѣ градѣ.

f. 240^v—243. з҃л. Стаго пророка Даниїла и
стѣхъ и трѣхъ отрѣкѣ, Янанїѣ, Язарїѣ и Миса-
илѣ... Гласъ в (17. A sfintului proroc Daniil,
și a sfînților trei tineri Ananie, Azarie și Misail. . .
Glas 2). Inc. Дѣхѣно на сокрѣнїи собра.

f. 243—249^v. н҃дла стѣхъ праоцѣ... Гласъ и
(Dumineca sfînților părinți. . . Glas 6). Inc. Прао-
тецѣ денесе вѣренїи сокрѣшающе.

f. 250—262. н҃дла пред рожествомъ Хрѣстовымъ
стѣхъ о҃цѣ... Гласъ ѿ (Dumineca sfînților părinți
dinaintea nașterii lui Hristos. . . Glas 6). Inc.
Не заходимое солнце.

f. 262—265. к. Пред праз Хрѣстова ржѣтка. И ст-
аго сщеникомѣнца Игнатїѣ Бѣносоца... Гласъ и
(20. Înaintea praznicului nașterii lui Hristos. Și a
sfintului sfînțitului mucenic Ignatie, purtătorul de
Dumnezeu. . . Glas 8). Inc. Бѣносоце Игнатїе.

f. 265^v—276^v. ка. Иже ко стѣхъ о҃ца нашего
Петра митрополита... Гласъ ѿ (21. Cel întru sfinți
părintele nostru Petru mitropolit. . . Glas 6). Inc.
Божественнаѣ благодате памѣть.

f. 277—286. к҃г. Иже ко стѣхъ о҃ца нашего
Филиппа митрополита... Гласъ ѿ (23. Cel întru
sfinți părintele nostru Filip mitropolitul. . . Glas 6).
Inc. Бжѣтителемо ѡдѣренїе и штемо.

f. 286—288^v. кад, Предпраз ржѣтка Хрѣтока...
Гласъ ѿ (24. Ajunul praznicului nașterii lui Hristos...
Glas 6). Inc. Сїиѣ торжествѣи Иеросалиме веселисѣ.

f. 288^v—294^v. Соборѣ прѣстѣла бѣдцы... Гласъ
а (26. Soborul prea sfintei născătoare de Dumne-
zeu. . . Glas 4). Inc. Ѣ, прѣсѣлаѣ дѣво богородице.

f. 295—299^v. к҃з. Стаго первомѣнца архидїѣкона
Стѣфана (27. A sfintului întiului mucenic Ștefan
arhidiaconul. . . Glas 2). Inc. Царю и владыце
кесѣхо роженсѣ.

f. 299^v—303^v. ки (Fără titlu). . . Гласъ ѣ (28. . .
Glas 5). Inc. Да веселѣте сѣ небеса.

f. 303^v—304^v. кѣ (Fără titlu). . . Гласъ и (29. . .
Glas 8). Inc. Прѣславенѣ таннѣство сомотри сѣ.

f. 304^v—305^v. л (Fără titlu). . . Гласъ ѿ (30. . .
Glas 6). Inc. Солнце сыне како тѣ.

f. 305^v—308^v. н҃дла по ржѣткѣ Хрѣтовъ стѣхъ
бѣо о҃цѣ... Гласъ ѿ (Duminica după nașterea lui
Hristos, a sfînților dumnezeiești părinți. . . Glas 6).
Inc. Памѣте сокрѣшаемо Давыдѣ.

f. 309—313^v. Мѣца генвара в а днь еже по плоти
вѣрѣзанїе гѣда нашего Іса Хрѣста. И иже ко стѣхъ
о҃ца нашего Васнаїѣ великаго... Гласъ и (Luna
ianuarie, zi-ntii. Tăierea împrejur a Domnului
nostru Isus Hristos. Și cel întru sfinți părintele

nostru Vasilie cel mare... Glas 8). Inc. Премѣ-дрост и рачители быко преподаване.

f. 313^v—317^v. к. Предпразднѣство вѣсѣленїѣ гсѣднѣ... Гласъ с̃ (2. Înainte praznicului botezului Domnului... Glas 6). Inc. Идете ко Иерданъ Христосо.

f. 317^v—320. г. (Fără titlu)... Гласъ д̃ (3... Glas 4) Inc. Ѡ преславномъ чюдеси.

f. 320—322^v. д. (Fără titlu)... Гласъ г̃ (4... Glas 3) Inc. Исень оуко мимошедоши.

f. 322^v—326. ѣ. (Fără titlu)... Гласъ с̃ (5... Glas 6). Inc. Готокѣ сѣ Иордано рѣко.

f. 326—329^v. з. Говорѣ стаго прѣтчи Іоанна... Гласъ с̃ (7. Soborul sfântului Ioan înainte mergătorul... Glas 6). Inc. Ко плоти свѣти нице прѣдотеча.

f. 329^v—330^v. и. К попразднѣствѣ же вѣсѣленїѣ гсѣднѣ... Гласъ а̃ (8. După praznicul botezului Domnului... Glas 1). Inc. Ѡдѣкаѣ небо вѣлаки стрѣлами.

f. 330^v—331. ѳ̃ (Fără titlu)... Гласъ с̃ (9... Glas 6). Inc. Іѣко кредѣшихо земеннѣхѣ.

f. 331—334. ї. Прѣднѣнаго ѡтца нашего Павла Ѡбнорскаго Кологодскаго чюд... Гласъ с̃ (10. A prea cuviosului părintelui nostru Pavel din Obnorscul Vologdei, făcătorul de minuni... Glas 6). Inc. Ѡстакѣво мира и ѣже ко мирѣ.

f. 334—336^v. аї. Прѣднѣнаго ѡца нашего Ѡеодосїѣ печер... Гласъ с̃ (11. A prea cuviosului părintelui nostru Theodosie de la Pecersca... Glas 6.) Inc. Прѣподобене отече ѣко градо.

f. 336^v—342. Б̃ тон же днѣ прѣднѣнаго ѡца нашего Мѣхѣла Клопскаго... Гласъ д̃ (În aceeași zi, a prea cuviosului părintelui nostru Mihail din Klop... Glas 4). Inc. Подобаше великаго новаграда.

f. 342^v—350. дї. Иже ко стѣх ѡца нашего Ѡавы Сервскаго... Гласъ в̃ (14. Cel întru sfinți părintele nostru Sava Sirbul... Glas 2). Inc. Ѡлавы оуко кесѣхо царѣ.

f. 350^v—351^v. еї. Прѣбнѣхъ ѡцѣ нашихъ Павла Фивенскаго и Іоанна коушника... Гласъ к̃ (15. A prea cuvioșilor părinților noștri Pavel Tibeul și Ioan colibașul... Glas 2). Inc. Ѡтовергосѣ мира и ѣже ко мирѣ.

f. 351^v—356^v. ѕї. Поклоненїе четнымъ веригамъ стаго апѣла Петра... Гласъ с̃ (16. Închinarea cinsti-ului lanț al sfântului apostol Petru... Glas 6). Inc. Денесе намо ѡснованїе цѣркѣи.

f. 356^v—358. зі. Прѣднѣнаго ѡтца нашего Янтонїѣ великаго... Гласъ и̃ (17. A prea cuviosului părintelui nostru Antonie cel mare... Glas 8). Inc. На небо текѣше козшего.

f. 358—361^v. Б̃ тон же днѣ прѣднѣнаго Янтонїѣ Римлян... Гласъ и̃ (În aceeași zi, a preacuviosului Antonie Romanul... Glas 8). Inc. Прѣдѣте иноко моножестѣ денесе.

f. 361^v—363^v. иї. Прѣднѣхъ ѡцѣ нашихъ Яфанасїѣ и Кирила александрінскаго... Гласъ ѣ̃ (18. A prea cuvioșilor părinților noștri Afanasie și

Chiril din Alexandria... Glas 5). Inc. Христова свѣтителѣ воспоемо.

f. 363^v—365. ѳї. Прѣднѣнаго ѡца нашего Макаріѣ Египѣнина... Гласъ и̃ (19. A prea cuviosului părintelui nostru Macarie Egipteanul... Glas 8). Inc. Веселенѣ Египѣте.

f. 365—367. к. Прѣднѣнаго ѡца нашего Евфимїѣ Великаго... Гласъ г̃ (20. A prea cuviosului părintelui nostru Evthimie cel mare... Glas 3). Inc. Ѡсвѣщено быко вѣгови.

f. 367—369^v. ке. Прѣднѣнаго ѡца нашего Григорїѣ Богослова... Гласъ и̃ (25. A prea cuviosului părintelui nostru Grigorie Bogoslovul... Glas 8). Inc. Бодрын ѣзыко твои.

f. 369^v—372. кз. Иже ко стѣхъ ѡца нашего Іоанна Златѣстаго... Гласъ д̃ (27. Cel întru sfinți părintele nostru Ioan Gură de Aur... Glas 4). Inc. Нѣподобаше ти златѣсте.

f. 372—374^v. ки. Прѣднѣнаго ѡца нашего Ефрема Сирина... Гласъ с̃ (28. A prea cuviosului părintelui nostru Efrem Sirul... Glas 6). Inc. Разсмено, роз, разсмено.

f. 374^v—377. кѳ̃. Возвращенїе мошѣи стаго сѣенномъсника Игнатїѣ вѣсносца... Гласъ и̃ (29. Readucerea moaștelor sfântului sfințitului mucenic Ignatie, purtătorul de Dumnezeu... Glas 8) Inc. Богоносѣ Игнатїе, твоего любимаго.

f. 377—393^v. л. Стѣхъ трѣхъ стѣенъ Баснїѣ великаго, Григорїѣ богослова, Іоанна златѣстаго... Гласъ с̃ (30. A sfinților trei ierarhi Vasilie cel Mare, Grigorie Bogoslovul și Ioan Gură de Aur... Glas 6). Inc. Наслѣдѣнцы вѣжїи со причастѣнцы.

f. 394—396. ла. Стѣхъ безсѣвѣренѣи Кири и Іоанна... Гласъ и̃ (31. A sfinților fără arginți Chir și Ioan... Glas 8). Inc. Дконца моученико денесе ко сѣм.

f. 396—399. Б̃ тон же днѣ, иже ко стѣхъ ѡца нашего Никиты Новгородскаго чюдот... Гласъ с̃ (În aceeași zi, cel întru sfinți părintele nostru Nichita din Novgorod, făcătorul de minuni... Glas 6). Inc. Прѣосвѣщеннѣи и великаѣ цѣркѣи.

f. 399^v—400. Мѣсѣ фѣврѣла в̃ д̃ днѣ, попразднѣство сѣкт... Гласъ з̃ (Luna februarie în ziua a patra; după praznicul întîmpinării... Glas 7). Inc. Сѣктѣоко откровѣнїи ѣзыкомѣ.

f. 400—405. аї. Прѣднѣнаго ѡца нашего Димитріѣ Кологодскаго чюд... Гласъ и̃ (11. A prea cuviosului părintelui nostru Dimitrie din Vologda, făcătorul de minuni... Glas 8). Inc. Оукрашено добродѣтелѣми дѣховными.

f. 405^v—407^v. кї. Иже ко стѣхъ ѡца нашего Ялѣзїѣ митрополита Московскаго чюдот... Гласъ с̃ (12. Cel întru sfinți părintele nostru Alexie mitropolitul Moscovei, făcătorul de minuni... Glas 6) Inc. Свѣтителѣмо с̃ добренїе и отечѣмо.

f. 408—411. кд̃. Ѡсѣрѣтенїе главы стаго и славнаго пророка и прѣтчи крѣтѣлѣ Іоанна... Гласъ с̃ (24. Aflarea capului sfântului și slăvitului proroc și înainte mergător Ioan Botezătorul... Glas 6). Inc. Гѣкрокици кожѣстѣнѣхѣ дарѣо.

411^v—414^v. На бѣгоуѣщеніи бѣды... Гласъ с̃ (La buna vestire a născătoarei de Dumnezeu... Glas 6). Inc. Послано бѣсте с̃ небесе Гаврило.

Ms. slav no. 772

f. 1—2. Книга гл҃амаа стѣхораа. Мѣца марта в а днь стѣа прѣдѣномчнцы Еѣдокѣн... Гласъ к̃ (Carte numită Stihoral. Luna martie, zi-ntii. A sfintei preacuvioasei mucenice Evdochia... Glas 2). Inc. Ѡставнѣши краснаа и различнаа.

f. 2^v—5. Ѡ. Стѣхъ велико мѣученикъ чѣтыреде-сати иже с̃ Евѣстѣн... Гласъ в̃ (9. Al sfinților patruzeci mari mucenici din Sevastia... Glas 2). Inc. Терпѣще мѣчениа крѣпоко радѣюще с̃а.

f. 5—8. аѣ. Иже ко стѣхъ оца нашего Евѣмѣа архіепискпа великаго Новаграда... Гласъ с̃ (11. A celui întru sfinți părintelui nostru Evtimie, arhiepiscopul marelui Novgorod... Glas 6). Inc. Столоу непоко-лѣбимыи церкви.

f. 8—9. зі. Прѣдѣнаго оца нашего Ялѣѣа чѣка бѣжѣа... Гласъ в̃ (17. A prea cuviosului părintelui nostru Alexie, omul lui Dumnezeu... Glas 2). Inc. Тѣхое твое отече.

f. 9—13^v. К̃ тон же днь, прѣдѣнаго оца нашего Макаріа Колѣзникаго... Гласъ и̃ (În aceeași zi, a prea cuviosului părintelui nostru Macarie din Coleazin... Glas 8). Inc. Кто изглаголетѣ.

f. 13^v—14. кд. Прѣдпразднѣство бѣгоуѣщеніа престѣа бѣды... Гласъ д̃ (24. Înaintea prăznuirii Bunei vestiri a prea sfintei născătoare de Dumnezeu... Glas 4). Inc. Илѣзыка его-ж не вѣдаше. Пис на прѣзд¹.

f. 14. а. Прѣдѣнаго оца нашего Иоанна лѣстѣвич... Гласъ и̃ (30. A prea cuviosului părintelui nostru Ioan Scărarul... Glas 8). Inc. Инокъ множества. Пис сего мѣца зі Макара Кол (scris la 17 ale acestei luni, Macarie Col...)

f. 14—16^v. (30). Иже ко стѣхъ оца нашего Ионы митрополита Кѣевс... Гласъ с̃ (A celui întru sfinți părintelui nostru Iona mitropolitul Kievului... Glas 6). Inc. Благослѣте кожѣственаа рака.

f. 17—18^v. Мѣца апрѣла в а днь. Прѣдѣныа мѣтре Марѣн Египтѣяныи... Гласъ в̃ (Luna aprilie zi-ntii. A prea cuvioasei maici Maria Egipteanca... Glas 2). Inc. Дѣшевнаа оулокаеніа и страсти.

f. 18^v—22^v. К̃ тон же днь прѣдѣнаго оца нашего Евѣмѣа Гоуждаа... Гласъ с̃ (În aceeași zi, a prea cuviosului părintelui nostru Evthimie din Suzdal... Glas 6). Inc. Прѣдѣне оче ко всю земаю.

f. 23—42. Мѣца того же в зі днь. Прѣставленіе прѣдѣнаго оца нашего Зосимы игоумена Головицкаго чюд... Гласъ д̃ (Аceeаși lună în ziua a 17^a. Adormirea prea cuviosului părintelui nostru Zosima, egumenului Solovețului, făcătorul de minuni... Glas 4). Inc. Стѣцемо с̃а инокское множество.

f. 42^v—47. к̃. Прѣдѣнаго оца нашего Ялѣѣандра Ѡшевѣнскаго Каргопольскаго чюд... Гласъ и̃ (20. A prea cuviosului părintelui nostru Alexandru, făcătorul de minuni... Glas 8). Inc. Ѡ всѣчѣстѣнаа и чюдотворнаа.

f. 47—52^v. кѣ. Стѣго великомчника Георгѣа... Гласъ с̃ (23. A sfintului mare mucenic Gheorghie... Glas 6). Inc. Прѣидѣте вси конѣцы земеніи.

f. 52^v—55. кѣ. Стѣго апсла іеуѣганѣста Марка... Гласъ с̃ (25. A sfintului apostol și evanghelist Marcu... Glas 6). Inc. На трон излѣа с̃а благадате.

f. 55—57. кс. Иже ко стѣхъ оца нашего Стѣфана Пермскаго... Гласъ с̃ (26. A celui întru sfinți părintelui nostru Ștefan de la Permsk... Glas 6). Inc. Прѣмѣдрѣсти твоеи и слоко.

f. 57—58. а. Стѣго апсла Иакова... Гласъ и̃ (30. A sfintului apostol Iacov... Glas 8). Inc. Прѣидѣте всѣнаг оученіа (пис сего мѣца кѣ. Scris la aceeași lună, 25).

f. 58—61. ла. Иже ко стѣхъ оца нашего Никиты Нѣгорода чюд... Гласъ с̃ (30. A celui întru sfinți părintelui nostru Nichita din Novgorod, făcătorul de minuni... Glas 6). Inc. Прѣвѣсѣщеннаа и великаа церкѣн.

f. 61^v—63^v. Мѣца Маѣа в а днь прѣдѣнаго оца нашего Пафнотѣа Бѣровскаго... Гласъ с̃ (Luna mai zi-ntii. A prea cuviosului părintelui nostru Pafnotie din Borovsk... Glas 6). Inc. Иже по образѣ.

f. 63^v—65. в̃. Иже ко стѣхъ оца нашего Иѣана-сіа великаго архіепискпа Ялѣѣандрекаго... Гласъ е̃ (2. A celui întru sfinți părintelui nostru Athanasie cel Mare, arhiepiscopului Alexandriei... Glas 5). Inc. Христова скѣтитѣла воспѣмѣ.

f. 65—68. К̃ тон же днь, стѣхъ мѣчнѣа Бориса и Глѣба... Гласъ с̃ (În aceeași zi, a sfinților mucenici Boris și Gleb... Glas 6). Inc. Прѣидѣтеаи ко составѣше.

f. 69—70^v. г̃. Прѣдѣнаго оца нашего Ѡеодосѣа Печѣрскаго... Гласъ и̃ (3. A prea cuviosului părintelui nostru Theodosie de la Pecersca... Glas 8). Inc. Прѣидѣте сотѣцемо с̃а вси.

f. 70 bis—70 bis^v. з̃. Воспоминаніе знаменіа иже на нѣси іакѣшаго с̃а чѣтнаго крѣста... Гласъ и̃ (7. Pomenirea arătării sfintei cruci care s-a ivit pe cer... Glas 8). Inc. Воскѣстѣнаа небесаа слава.

f. 70 bis^v—74. К̃ тон же днь прѣдѣнаго оца нашего Антонѣа Печѣрскаго... Гласъ с̃ (În aceeași zi; a preacuviosului părintelui nostru Antonie de la Pecersca... Glas 6). Inc. Жѣстокоѣ твое житіе.

f. 74^v—88^v. Мѣца того же в и днь стѣго апсла іеуѣганѣста Иѣанна Бѣгослова... Гласъ в̃ (Аceeаși lună, în ziua a 8^a. A sfintului apostol evanghelist Ioan Bogoslovul... Glas 2). Inc. Ипѣстѣломо вѣрхоунаго.

f. 88 bis^v—89. К̃ тон же днь прѣдѣнаго оца нашего Арсѣнѣа великаго. Гласъ е̃ (În aceeași zi; a prea cuviosului părintelui nostru Arsenie cel Mare... Glas 5). Inc. Прѣподѣбне отече.

¹ Nu are notație muzicală.

f. 89^v—119^v Мѣца мѣлѣ в ѿ днѣ. Пренесеніе чѣстнѣхъ мощей нже ко стѣхъ оца нашего Николы архієпискпа Мир'Дикієскихъ чюдот... Гласъ а (Luna mai în a 9^a zi. Aducerea cinstitelor moaște ale celui întru sfinți părintelui nostru Nicolae arhiepiscopul Mirelor Lichiei, făcătorul de minuni. . . Glas 1). Inc. Денесе вселеннѣмъ конецъ.

f. 119^v—122. дї. Ст҃аго и праведнаго Исидора, Христа ради оуродникаго Ростовскаго чюд... Гласъ а (14. A sfântului și dreptului întru Hristos Isidor, cel născut la Rostov, făcătorul de minuni. . . Glas 1). Inc. Ижѣ теченіе добръ.

f. 122—122^v. еї. Прѣднаго оца нашего Пахомїа великаго... Гласъ с (15. A prea cuviosului părintelui nostru Pahomie cel Mare. . . Glas 6). Inc. Иже по образѣ соболю.

f. 122^v—124^v. в тон же днѣ Исаїа епискпа Ростовскаго чюд... Гласъ с (În aceeași zi, a lui Isaia episcopul Rostovului, făcătorul de minuni. . . Glas 6). Inc. Ты еси пастырь добрый.

f. 124^v—130. в тон же днѣ, оубїеніе стаго праведнаго црєкнѣ Димитріа Московскаго чюд... Гласъ и (În aceeași zi, uciderea sfântului, dreptului Dimitrie, țareviци Moscovei, făcătorul de minuni. . . Glas 8). Inc. Кто ѡтѡземныхъ.

f. 130—135^v. в тон же днѣ, прѣднаго оца нашего Ефросина Псковскаго чюд... Гласъ и (În aceeași zi, a prea cuviosului părintelui nostru Efrosin de la Pscov, făcătorul de minuni. . . Glas 8). Inc. Прїидѣте ннокъ множєства.

f. 135^v—137^v. сї. Прѣднаго оца нашего Ефрема Перекопскаго... Гласъ с (16. A prea cuviosului părintelui nostru Efrem de la Perecop. . . Glas 6). Inc. На оустїе Беренды.

f. 137^v—138. ѿї. Прѣднаго оца нашего Кор'ниїа Комельскаго... Гласъ с (19. A prea cuviosului părintelui nostru Cornilie de la Comel. . . Glas 6). Inc. Оумножило еси добродѣтели.

f. 138^v—144. к. Иже ко стѣхъ оца нашего Ілєзіа митрополанта Московскаго... Гласъ и (20. A celui întru sfinți părintelui nostru Alexie, mitropolitul Moscovei. . . Glas 8). Inc. Прїидѣте роустїи сокорн.

f. 144—147. ка. Стѣхъ црєи Константина и Елены... гласъ с (21. A sfinților împărați Constantin și Elena. . . Glas 6). Inc. Богатынѣ дароко асчєше.

f. 147—151. в сїи днѣ поємъ бдчы Владимирекон, славники писаны юнѣ к҃г. днѣ (În această zi cîntăm Născătoarei de Dumnezeu de la Vladimir, scrierile de slavă, iunie 23 zile). к҃г. Иже ко стѣхъ оца нашего Леонтїа епискпа Ростовскаго чюд... гласъ и (23. A celui întru sfinți părintelui nostru Leontie, episcopul Rostovului, făcătorul de minuni. . . Glas 8). Inc. Ижѣже пророко Давыдо.

f. 151—152. кд. Прѣднаго оца нашего Симео-на столпника нже на дикїи горѣ... гласъ с (24. A prea cuviosului părintelui nostru Simeon Stilpnicul,

cel de la muntele minunat. . . Glas 6). Inc. Отче Досточюднѣ.

f. 152^v—154^v. в тон же днѣ, прѣднаго оца нашего Никиты столпника Переаславскаго, чюдотвор... гласъ с. (În aceeași zi, a prea cuviosului părintelui nostru Nichita Stilpnicul, de la Pereaslav, făcătorul de minuni. . . Glas 6). Inc. Мирѣ коз-нена видѣво.

f. 155—157^v. кѣ. Третїе шрѣктенїе чѣстнѣхъ гласъ старѣу славнаго пророка, прдтча и крстѣа Іѡанна... Гласъ с (25. A treia aflare a cinstitului cap al slăvitului proroc, înainte mergător și botezător Ioan. . . Glas 6). Inc. Гокровниче божєствєныхъ дароко.

f. 157^v—157^v. кс. Прѣднаго оца нашего Макаріа Колѣзинскаго чюдот... гласъ в (26. A prea cuviosului părintelui nostru Macarie din Coleazin, făcătorul de minuni. . . Glas 2). Inc. Прѣднѣ очє из млада.

f. 157^v—159^v. кн. Иже ко стѣхъ оца нашего Игнатїа епискпа Ростовскаго чюдотворца... гласъ н. (28. A celui întru sfinți părintelui nostru Ignatie, episcopul Rostovului, făcătorul de minuni. . . Glas 8). Inc. Ипостоломъ ревнїтелѣ Игнатїа.

f. 159^v—159^v. кѡ. Памѣть старѣу Іѡанна оуродикатѣ... гласъ а. (29. Pomenirea sfântului Ioan cel nebun. . . Glas 1). Inc. Иже теченіе добръ.

f. 160—161. Мѣца іюнѣ в а днѣ. Прѣднаго оца нашего дїѡнїсїа гл҃шнїцаго новаго чюдот... гласъ и (Luna iunie zi-ntii. A prea cuviosului părintelui nostru Dionisie cel nou, făcătorul de minuni. . . Glas 8). Inc. Преподобєне и богоблаженнѣ отчє.

f. 161—163^v. к. Ст҃аго велико мчнѣа Іѡанна, моучикшаго сѣ в Белѣградѣ. Гласъ и (2. A sfântului mare mucenic Ioan, care a fost martirizat la Belgorod. . . Glas 8). Inc. Денесе чєстєное торжєстко нєвєсенѣа.

f. 164—165^v. н. Ст҃аго великомчнѣа Фєодора Стратїлатѣа... гласъ є. (8. A sfântului mare mucenic Theodor Stratilat. . . Glas 5). Inc. Денесе ко сїѣ пачє денїнїца.

f. 165^v—169^v. в тон же днѣ, стѣхъ бѣговѣр-ныхъ кнзєи Баснїѣи и Константина Іѡрославскихъ чюдот... гласъ и (În aceeași zi, a sfinților bine credincioși cnezi Vasilie și Constantin din Iaroslav, făcători de minuni. . . Glas 8). Inc. Денесе шѡумъ празднѣющїихъ выкаєтє.

f. 169^v—171. ѡ. Иже ко стѣхъ оца нашего Кирилла архієпискпа Ілєзандрїєскаго... Гласъ с. (9. A celui întru sfinți părintelui nostru Chiril arhiepiscopul Alexandriei. . . Glas 6). Inc. Благїи раке кѣрєнє дѣлатєлю.

f. 171—174. Прѣднаго оца нашего Кирилла игѡу-мена Бѣлоозєрскаго... Гласъ с. (A prea cuviosului părintelui nostru Chiril, egumenul Beloozerului. . . Glas 6). Inc. Исцѣлїнѣа шєнѣнєо чєстєнѣхъ моцнѣ.

f. 174—175^v. Прѣдѣнаго оца нашего Іѡсѣфа... И прѣдѣнаго оца нашего Петра Іѡнѣскаго... Гласъ с. (12. A prea cuviosului părintelui nostru Anufrie. Si a prea cuviosului părintelui nostru Petru de la Athos. . . Glas 6). Inc. Преподобеніи отечы во всю землю.

f. 175^v—176. зѣ. Стѣхъ мучѣ Маноуила, Савеліа и Исмаила... Гласъ и. (17. A sfinților mucenici Manuil, Savelie și Ismail. . . Glas 8). Inc. Ко истинѣ кождѣякоше тебѣ.

f. 176^v—183. кг. Срътеніе престѣхъ бдѣхъ чюдотворныхъ иконы Владимирскѣхъ... Гласъ и. (23. Aflarea icoanei făcătoare de minuni a prea sfintei născătoare de Dumnezeu de la Vladimir. . . Glas 8). Inc. Придѣте роуѣтѣи соборѣи.

f. 183^v—205^v. Меца тогоже к ка днѣ. Рѣство четнаго и славнаго пророка и прѣдчи крѣтитѣла гдѣна Іѡанна... Гласъ и. (Аceeаși lună, în 24 zile Nașterea cinstului și înainte mergător, botezător al Domnului, Ioan. . . Glas 8). Inc. Ѣ преславное чюдо.

f. 205^v—209^v. <ке>. В тои-же днѣ стѣхъ чюдотворныхъ благоувернаго княза Петра и кнѣгини Ѣвронѣи... Гласъ с. (25. În aceeași zi, a sfinților făcători de minuni, binecredinciosul cneaz Petru și cneaghina Thevgonia din Muromsk. . . Glas 6). Inc. Блаженно и трѣблаженно отечество.

f. 209^v—221^v. Меца тогоже к кс днѣ. Іѡвленію бдѣхъ Тихвинскѣхъ... Гласъ е. (Аceeаși lună, în a 26^a zi. Ivirea născătoarei de Dumnezeu la Tihvin. . . Glas 5). Inc. Страшно чюдо іѡвленіа ти владычице.

f. 221^v—223^v. кн. Стѣхъ безрѣбреникѣ Кира и Іѡанна... Гласъ и. (28. A sfinților fără arginți Chir și Ioan. . . Glas 8). Inc. Двоица мученико денесе.

f. 224—245^v. Меца тогоже к ко днѣ. Стѣхъ слажныхъ и всеуверныхъ верховныхъ апсѣхъ Петра и Павла... Гласъ д. (Аceeаși lună, în a 29^a zi. A sfinților slăviților și întru tot lăudaților apostoli fruntași Petru și Pavel. . . Glas 4). Inc. Дало еси хваленіе церкви.

f. 245^v—246^v. л. Стѣхъ апсѣхъ кѣ... Гласъ д. (30. A sfinților 12 apostoli. . . Glas 4). Inc. Христосъ та первіе.

f. 247—248^v. Меца іюла в а днѣ. Стѣхъ чюдотворецъ и безрѣбреникѣ Козмы и Даміана... Гласъ с. (Luna iulie, zi-ntii. A sfinților făcători de minuni și fără de arginți Cosma și Damian. . . Glas 6). Inc. Безъ конечна есте свѣтлыно.

f. 248^v—250^v. в. Положеніе честныхъ ризы престѣхъ бдѣхъ владѣхъ... Гласъ в. (2. Așezarea cinstului veștmint al prea sfintei născătoare de Dumnezeu din Vlaherna. . . Glas 2). Inc. Ѣ мысло ичестноу мо со ангелымы.

f. 250^v—255. е. Прѣдѣнаго оца нашего Іѡсѣфа Іѡнѣскаго... Гласъ с. (5. A prea cuviosului părintelui nostru Athanasie de la Athos. . . Glas 6). Inc. Іѡко божественнаго жизни.

f. 255—262. Прѣдѣнаго оца нашего Гергіа Радонежскаго чюдо... Гласъ с. (A prea cuviosului părintelui nostru Serghie din Radonej, făcătorul de minuni. . . Glas 6). Inc. Придѣте вси концы земніи.

f. 262—264^v. и. Стѣго и блаженнаго Прокопіа Оустюжскаго чюдотворца... Гласъ а. (8. A sfintului și fericitului Procopie din Ustiuj, făcătorul de minuni. . . Glas 1). Inc. Іѡко теченіе добръ скончакошемъ.

f. 265—276. Меца тогоже к и днѣ. Празднѣхъ іѡвленіе иконы пречестѣхъ владыцъ нашехъ бдѣхъ и прѣсодѣхъ Мрѣи иже к Казани... Гласъ д. (Аceeаși lună în a 8^a zi. Prăznuim descoperirea icoanei de la Kazan a preacuratei stăpinei noastre, de Dumnezeu născătoare și pururea fecioară Maria. . . Glas 4). Inc. Іѡко прекраснаго словѣхъ полата и престолѣхъ.

f. 276^v—277^v. Іѡвленіе иконы престѣхъ бдѣхъ во градѣ Можанскѣ иже на Колочи... Гласъ е. (Descoperirea icoanei prea sfintei născătoare de Dumnezeu, din orașul Mojaisk, care este la . . . Glas 5). Inc. Воспои мо людѣ свѣтело давидескю пѣсню.

f. 277^v—280^v. ѣ. Празднѣхъ ризѣхъ гдѣни... Гласъ и. (10. Prăznuim veșmintul Domnului. . . Glas 8). Inc. Крестоу твоемоу честеномъ.

f. 280^v—282^v. гѣ. Соборѣхъ архангѣла Гавріила... Гласъ с. (13. Soborul arhanghelui Gavriil. . . Glas 6). Inc. Срадѣшесѣ намо всеа ангелеска.

f. 282^v—285. ѣѣ. Стѣго благоувернаго и равно апсѣхъ великаго княза Владимира... Гласъ и. (15. A sfintului binecredinciosului și asemenea cu apostolii, marele cneaz Vladimir. . . Glas 8). Inc. Придѣте сотеце мо сѣхъ вси.

f. 285—288^v. сѣ. Память стѣхъ оцѣхъ с-ти соборокѣхъ... Гласъ с. (16. Pomenirea sfinților părinți ai celor 6 soboare. . . Glas 6). Inc. Танныа денесе дѣхѣхъ.

f. 288^v—293. зѣ. Празднѣхъ память всѣхъ стѣхъ новыхъ чюдотворцѣхъ... Гласъ и. (17. Prăznuim pomenirea tuturor sfinților noi, făcători de minuni. . . Glas 8). Inc. Придѣте сотеце мо сѣхъ вси праздено любецы.

f. 293^v—312^v. Меца того же к к днѣ. Стѣгоу славнаго пророка Ілѣи... Гласъ а. (Аceeаși lună în a 20^a zi. A sfintului, slăvitului proroc Ilie. . . Glas 1). Inc. Трисолнечнымъ свѣтомъ божественнаго сѣніа.

f. 312^v—314. кѣ. Стѣхъ равноапсѣхъ Марѣи Магдалыни... Гласъ и. (22. Sfinta întocmai cu apostolii Maria Magdalena. . . Glas 8). Inc. Колею вѣнчакошѣ ницетоу.

f. 314—316^v. ка. Стѣхъ праведныхъ страстоутернѣхъ, князи роуѣхъхъ вѣхъ братѣхъ по плоти Бориса и Глѣба, во стомихъ крѣпѣніи Романѣхъ и Давыдѣхъ... Гласъ и. (24. A sfinților drepti pătimitori cnej ruși, amândoi frați după trup, Boris și Gleb, întru sfintul botez Roman și David. . . Glas 8). Inc. Придѣте ново крѣпѣніи роуѣтѣи соборѣи.

f. 316^v—318^v. ке. Оуспеніе стѣхъ Іѡнны, матере стѣхъ бдѣхъ... Гласъ и. (25. Adormirea sfintei Ana,

mama sfintei născătoare de Dumnezeu. . . Glas 8). Inc. Иже в то неплоденыхъ.

f. 318^v—321. В тонже днь прѣдѣнагѡ оца нашего Макаріа Желтоводскагѡ чюдот... Гласъ д. (În aceeași zi, a prea cuviosului părintelui nostru Macarie din Jeltovodsc, făcătorul de minuni. . . Glas 4). Inc. Радѣсѡ все блаженнаѡ.

f. 321—324^v. кз. Прѣставленіе блаженнаго Христа ради оуродикагѡ Никѡлы Кочанова Новгородскагѡ чюдотворца... Гласъ с. (27. Săvîrșirea fericitului nebun după Hristos Nicolae Cocianov din Novgorod, făcătorul de minuni. . . Glas 6). Inc. Чистое житіе твоѡ.

f. 324^v—328. ки. Явленіе Смоленскѡм прѣстѡмъ вѣдцы вдигитрѡ... Гласъ с. (28. Arătarea icoanei din Smolensc a prea sfintei născătoare de Dumnezeu, călăuzitoarea străinilor. . . Glas 6). Inc. Иже радости ангеломо.

f. 328—332^v. л. Прѣдѣнаго оца нашего Германа Головецкагѡ... Гласъ с. (30. A prea cuviosului părintelui nostru Gherman din Solovețc. . . Glas 6). Inc. Отеческѡ добротѣ постникомо скрашеніе.

f. 333—344^v. Мѣца августѡ к ѡ днь. Пронсхожденіе честнагѡ и животворѡщагѡ крѣта гедна. И стѡхъ мчнкъ седмѡ братѡи по плоти Маккавѡи. И оучѣлѡ ихъ Елеазарѡ. И мѣре ихъ Соломонѡи... Гласъ д. (Luna august zi-ntii. Aflarea cinstitei și de viață făcătoarei cruci a Domnului. Și sfinții șapte mucenici Macavei, frați după trup și învățătorul lor Eleazar și mama lor Solomonie. . . Glas 4). Inc. Живѡ началены и источенико.

f. 344^v—348. в. Прѣставленіе стаго и блаженнагѡ Василѡм оуродикагѡ Христа ради московскаго чюдот... Гласъ н. (2. Săvîrșirea sfintului și fericitului Vasilie moscovitul, cel nebun după Hristos, făcătorul de minuni. . . Glas 8). Inc. Человѣче Божїи мѡже.

f. 348—352. г. Прѣдѣнаго оца нашего Антонѡи Римлянина... Гласъ с. (3. A prea cuviosului părintelui nostru Antonie Romanul. . . Glas 6). Inc. Денесе великѡи новѣ градо.

f. 352^v—355. д. Иже ко стѡхъ оца нашего Петра митрополита Московскагѡ... Гласъ с (4. A celui întru sfinți părintele nostru Petru mitropolitul Moscovei. . . Glas 6). Inc. Ирхѣреѡмо п-хвало.

f. 356—375. Мѣца тогоже кѡ и днь. Прѣдѣныхъ оцѡ нашихъ Зосимѡ и Саватѡмъ Головецкихъ... Гласъ в. (Аceeаși lună în а 8^a zi. A prea cuviosilor părinților noștri Zosima și Savatie din Solovețc. . . Glas 2). Inc. Придѣте постническоѡ сословіе.

f. 375—376^v. ѣ. Стагѡ мѡча архидѡкона Паврентѡмъ... Гласъ с. (10. A sfintului mucenic arhidiacon Lavrentie. . . Glas 6). Inc. Бладынице чистѡмъ Богородице прѣсѡтаѡ.

f. 376—376^v. ѡѣ. Стаго мчнка Евпла... Гласъ в (11. A sfintului mucenic Evplu. . . Glas 2). Inc. Гласъ же отече с небесе.

f. 376^v—377. кѣ. Прѣдѣнагѡ оца нашего Маѡима исповѣд... Гласъ в. (12. A prea cuviosului părintelui nostru Maxim mărturisorul. . . Glas 2) Inc. Гора Божѡмъ факорѡ.

f. 377—380. гѣ. В тонже днь вѡрѣтѣніе чѣстныхъ мѡщен стагѡ праведнагѡ Маѡима Христа ради оуродикагѡ Московскагѡ чюдот... Гласъ с. (13. În aceeași zi, aflarea cinstitelor moaște ale sfintului, drepțului Maxim dela Moscova, cel nebun după Hristos, făcătorul de minuni. . . Glas 6). Inc. Прїидѣте вси Московскѡи народи.

f. 380^v—388. сі. Нерѡткоренномѡ образѣ гѣда нашего Іса Христа, еже естѣ хитонѡ... Гласъ с. (16. A chipului celui nefăcut de om al Domnului nostru Isus Hristos care este hiton. . . Glas 6). Inc. Преклонило еси небеса.

f. 389—396. Мѣца тогоже к ѡѣ днь. Стаго мчнка Андреѡ Стратилата ѡ иже с нимѡ пострадавшихъ вѣчѣхъ... Гласъ д. (Аceeаși lună, în ziua а 19^a, а sfintului mucenic Andrei Stratilat și а celor 2593 muncii împreună с el. . . Glas 4¹). Inc. Сѡтѡе твоѡ оуспѣни стѡе.

f. 392. Inc. (Glas 6). До вѡстѣю дѡшѣкѡю твердо себе.

f. 396^r—v. к, стаго пророка Самонѡмъ... Гласъ в. (20. A sfintului proroc Samoil. . . Glas 2). Inc. Бѣси земенороднѡи.

f. 396^v—397. ка. Стагѡ апѡла Фаддѡмъ... Гласъ в (21. A sfintului apostol Thadeu. . . Glas 2). Inc. Бѣси небеснѡи коспѡнте.

f. 397—398. В тонже днь, прѣставленіе прѣдѣнаго оца нашего Іерѡамѡмъ Смоленскаго... Гласъ н. (În aceeași zi, săvîrșirea preacuviosului părintelui nostru Avramie din Smolensc. . . Glas 8). Inc. Придѣте потѣште сѡ вѣсѣхѡ.

f. 399—407. Мѣца тогоже кѡ днь. Оуѣкнѡвеніе чѣстныхъ главы стагѡ славнагѡ пророка и прѣтчи крѣтѡмъ гедна Іѡанна... Гласъ н. (Аceeаși lună în ziua а 29^a. Tăierea cinstitului cap al sfintului, slăvitului proroc și înainte mergător, botezător al Domnului, Іѡан. . . Glas 8). Inc. Прѣдотече спасѡко.

f. 407—408^v. л. Иже ко стѡхъ оцѡ нашихъ патрѡрхѡ Константинограда Іѡѡандра и Іѡанна и Павла Нокагѡ... Гласъ д. (30. A celui întru sfinți părinții noștri patriarhii Constantinopolului Alexandru și Іѡан și Pavel cel nou. . . Glas 4). Inc. Роженіе неправедно.

f. 408^v—418. В тонже днь прѣставленіе прѣдѣнаго оца нашего Іѡѡандра Сѡирскаго чюдот... Гласъ д. (În aceeași zi, săvîrșirea prea cuviosului părintelui nostru Alexandru din Svirsc, făcătorul de minuni. . . Glas 4). Inc. Дѡхѡбною благодатію.

f. 418—419. ла. Положеніе чѣстнаго помѡса прѣстѡмъ вѣдцы... Гласъ в. (31. Așezarea cinstitului brіu al prea sfintei născătoare de Dumnezeu. . . Glas 2). Inc. Иѡже вѣнѣмо прѣсѡтаѡмѡ прѣчистѡмъ.

¹ Intre ff. 389—391^v doar textul slujbei, fără note.

IOAN MASSOFF, GHEORGHE NENIȘOR,

Maria Ventura

Editura Tineretului, 1966

Iată o inițiativă fericită: în colecția *Oameni de seamă* a apărut prima lucrare monografică dedicată uneia din gloriile teatrului românesc contemporan, Mariei Ventura. Despre cariera acestei actrițe, cu o vocație artistică care a depășit cadrul local și s-a impus definitiv și dincolo de granițele țării, generațiile tinere — în ale căror amintiri Maria Ventura nu intră — știau din auzite, puțin și nesigur. Pentru a se putea documenta trebuiau răbdător cercetate diverse colecții de ziare, articole răzlețe cu caracter ocazional, acte de arhivă, trebuia recurs la amintirile întotdeauna subiective ale contemporanilor; pentru activitatea desfășurată în străinătate datele erau și mai anevoios de obținut. Lucrarea tovarășilor Massoff și Nenișor înmănușiază o impresionantă informație și realizează o sarcină amplă și delicată: pornind de departe, de la familia mamei, surprinsă într-o fază mult anterioară nașterii Marioarei, și sfârșind cu evocarea lichidării, prin licitație publică, a succesiunii Venturei, la Paris, patru ani după moartea ei, cartea restituie o pătrunzătoare și completă biografie.

Autorii excelează în a planta decorul și personajele. În jurul Mariei Ventura foiește o lume întreagă de actori, de autori, de oameni de teatru, mulți dintre ei de celebritate mondială, care populează și însuflețește peisajul într-un mod surprinzător. Nu lipsesc de-a lungul textului petele de culoare, care reînvie momente și situații, și o serie de mici scene se rețin pentru forța lor de sugestie și de evocare: de pildă, Marioara, încă elevă de școală, așezată în antracte alături de tatăl său, Grigore Ventura, pe canapeluța roșie de sub pendula din foaietul vechiului Teatru Național (p.40) sau lecțiile demonstrative ale profesoarei Ventura, în prezența lui Jean Anouilh, venit să urmărească evoluția ficei sale Catherine, viitoare actriță (p. 245). Documentele adunate cu perseverență și fervoare compun cadrul

necesar în cunoașterea artistei și a epocii, deși trebuie spus că bogăția torențială de date încarcă uneori peste măsură puterea de reținere a cititorului, silindu-l pe el să traseze hotarul atit de mobil dintre esențial și neesențial.

Curiozitatea și atenția se trezesc rapid prin mijloace sigure: amintiri, confidențe, anecdote, aluzii. Cartea denotă marea familiaritate a autorilor cu fenomenul teatral; contactul personal cu actrița, frecventarea, urmărirea directă, pe viu, a spectacolelor ei — o formă de cunoaștere pe care nici un fel de cercetare bibliografică nu o poate echivala — imprimă lucrării căldură și autenticitate. Cartea despre Maria Ventura, cu un « cuvânt înainte » de J. Paul Boncour, cu numeroase ilustrații — fotografii, facsimile după manuscrise, afișe, desene, caricaturi —, acaparează interesul pentru că reușește să comunice ceva din entuziasmul febril, din aspra frenezie lipsită de complexe ale unei actrițe care a știut și a reușit să nu facă din arta sa o exclusivitate națională. La sfârșitul lecturii rămânem cu impresia de a fi petrecut o lungă perioadă în preajma Venturei.

De unde totuși un sentiment de insatisfacție? Dacă peisajul exterior există, bine proiectat și abundent, peisajul psihologic este abia perceptibil. Textul trebuie mult solicitat pentru a se putea extrage câte ceva din trăsăturile esențiale care au definit concepția artistică, neliniștea creatoare, originalitatea interpretativă ale Mariei Ventura. Un singur exemplu: la pagina 182 se spune, în legătură cu interpretarea Himenei din *Cidul*, că « de câte ori Maria Ventura avea ocazia să însuflețească pe scenă o eroină a tragediei clasice, creația ei, care aducea o concepție și un suflu nou, constituia prilej de pasionate polemici critice », fără a se adăuga în ce consta noua concepție, fără a se stăruia asupra controverselor stîrnite. Abia mai jos, din două citate nereprezentative (« [Himena] era prea impulsivă

și chinuită...» — Pierre Brisson; «sufletul Himeinei este complex» — Robert Destrez) s-ar putea eventual deduce vag că Ventura impunea în acest rol o viziune originală antitraditionalistă.

Lucrarea se constituie dintr-o înșiruire de capitole care urmăresc în etape cronologice viața și cariera artistei (chiar și capitolul intitulat *Regizoare*, de la care s-ar aștepta o tratare să spunem «tematică» a unui aspect al activității artistic-teatrale, este în fond tot axat pe urmărirea unor stagiuni: 1936—1937, 1937—1938). Între capitolele *Teatrul Maria Ventura* și *Una din gloriile teatrului francez* se plasează, arbitrar, întrerupând o ordine acceptată, un scurt capitol despre *Măiestria artistică* (p. 186). Dar acesta, ca și toate referirile și comentariile din multe alte capitole (vezi, de pildă, paragraful 1, p. 94), este prea sărac pentru a întregi portretul actriței, pentru a reda acel permanent scrupul de logică interioară, de rigoare, de profunzime, acele trăsături sigure și incisive pe care le implica în reflectarea vieții și care asigurau interpretărilor Venturei o comuniune instantanee și totală cu spectatorul, care incitau la reflecție, care stimulau exercițiul spiritului. Capitolul, în care se vorbește și despre activitatea cinematografică a actriței române, simplifică de fapt complexitatea capacităților artistice ale Venturei, reduce schematic stilul de interpretare în tragedie la imbinarea fericită dintre patosul și retorica tradiției clasice și școala adevărului inaugurată de Antoine (în treacăt fie zis, influența lui Antoine ni se pare exagerată:... «Antoine a fost ceea ce pentru literatură a fost Balzac, Flaubert, Zola» — p. 104).— În general, cititorul n-o vede pe Maria Ventura aproape deloc trăind în roluri; chiar dacă toate rolurile, în premieră ori în reluare,

sînt inventariate pe stagiuni, contribuția artei sale foarte personale scapă. Autorii par subjugați de ritmul de viață trepidant al Venturei, căreia i se întîmpla să joace ieri la Paris, azi la București, mâine din nou la Paris, o urmăresc pas cu pas și, ambiționînd să înregistreze în goană toate rolurile deținute, nu mai întîrzie asupra niciunuia, astfel încît Marguerite Gautier (*Dama cu camelii* — Al. Dumas fiul), Germaine (*Îndrăgostita* — G. de Porto-Riche), Aude (*Mormîntul de sub Arcul de triumf* — P. Raynal), Bérénice (J. Racine), Gabrielle (*Secretul* — H. Bernstein), Kitty Bell (*Chatterton* — A. de Vigny), Liana (*Pavilionul cu umbre* — Gib. Mihăescu), Sygne (*Ostatecul* — P. Claudel), Borgia (Al. Kirițescu), M^{me} Alexandra (*Colombe* — J. Anouilh) etc. etc. etc. se suprapun, se amestecă, palide, luate de curent. Ici-colo însă, printr-un citat judicios ales, creațiile Venturei sînt fixate, prind viață și persistă în mintea cititorului și după întoarcerea paginilor: cuvintele lui Tudor Vianu despre Fedra (p. 168), ale lui Camil Petrescu (p. 169) și ale lui Edmond Sée (p. 200) despre Lorenzaccio, de pildă, sînt de o deosebită expresivitate.

Trecînd peste rezervele care, aparent contradictoriu, vizează pe de o parte excesiva abundență de material informativ biografic, pe de altă parte insuficienta valorificare a personalității artistice, cercetările sagace cuprinse în cartea *Maria Ventura* vor pasiona nu numai pe cei care au admirat pe Ventura ci pe toți cei care iubesc teatrul și pe care în general îi interesează și îi fascinează raporturile dintre istorie și perenitatea operei artistice.

ANCA COSTA-FORU

VALENTIN SILVESTRU,

Personajul în teatru

Editura Meridiane, 1966, 255 p. + ilustrații

Cu volumul *Personajul în teatru* Valentin Silvestru aduce o contribuție însemnată în domeniul puțin explorat la noi, al teoriei teatrului.

Existența personajului în teatru a preocupat pe filosofi, esteticieni, literați, din cele mai vechi timpuri pînă azi. Valentin Silvestru preia, comentează, reafirmă sau infirmă unele din tezele cunoscute; cercetează — folosind o informație bogată, variată, de specialitate, din care nu lipsesc implicațiile estetice — funcția, rolul, locul pe care îl deține personajul în teatru, reliefind contribuția valoroasă, specifică a actorului, *coautor al personajului*. Elucidată într-o anume perioadă istorică, sau sub un anumit aspect, teza potrivit căreia actorul este considerat coautor al personajului e repusă în discuție în alt context, luminată permanent dintr-un nou unghi; analiza, departe de

a fi schematică, devine mai complexă, mai nuanțată o dată cu parcurgerea filelor acestei cărți. Ideea, de fapt, nu este nouă, dar ea ciștigă tot mai mulți adepți. Astfel, într-un studiu recent, Henri Gouhier mărturisește că el crede în existența aceluși personaj pe care îl reprezintă actorul pe scenă¹ și se întreabă dacă această existență este identică cu cea a personajului literar numai pentru a da un răspuns negativ.

Valentin Silvestru își începe studiul prin reexaminarea actului creării omului pe scenă, urmînd atent drumul actorului spre rol, aspirația spre stil înscriindu-se în acest drum ca o etapă superioară a creației (capitolul: *Crearea omului pe scenă*). În capitolul următor (*Actorul ca artist*) se reia vechea dispută, prezentă și în paginile lui Platon și Aristotel, cu privire la calitatea de artist, deci

¹ «Je crois à l'existence du personnage que l'acteur représente...», Henri Gouhier, *Le théâtre et l'existence*, Paris, 1963, p. 101. Această lucrare continuă căutările între-

prinse de același autor, cu ani în urmă, într-o altă carte a sa: *L'essence du théâtre*, Paris, 1943.

de creator, sau de simplu interpret a actorului. Acordându-i actorului « brevet de creație » autorul își fundamentează părerea pe un complex de factori, de atribute proprii actorului și anume pe « sentimentul regizoral » al acestuia, pe spiritul său critic, pe capacitatea de a improviza creator, dar și pe « demonstrarea plurivalenței personajului și a naturii sale sintetice » (p. 5). În capitolul al treilea (*Eroul în legăturile lui cu lumea*) stabilește raportul divers, contradictoriu, determinant al eroului cu lumea înconjurătoare, transpunând în domeniul esteticului unele categorii filozofice, într-o stringentă analiză dialectică. Capitolele următoare: *Talentul personajului*, *Cultura rolului*, *Personaje care nu apar* inscriu o contribuție inedită. Talentul personajului și cultura rolului, derivând din relativa autonomie a personajului în universul scenic, devin o dată cu acest studiu noi etaloane critice în analiza complexului proces de creare a personajului. Ultimul capitol face o investigație insolită și interesantă în domeniul necercetat al personajelor care nu apar. Addenda conține convorbiri ale autorului cu actori români și aduce, prin practica actricească confesată de către aceștia, confirmarea unora dintre tezele expuse anterior.

Ideile laborios urmărite nu rămân în domeniul abstractului, ci sînt concludent confruntate cu practica, printr-o bogată exemplificare din istoria artei actorului și a dramaturgiei românești și străine. Din diversitatea opiniilor expuse în lucrare ne oprim asupra cîtorva spre a sublinia seriozitatea și, deopotrivă, spiritul analitic și de sinteză care stau la baza acestui studiu.

Contemporaneitatea, calitate intrinsecă artei actorului, e urmărită în continuă evoluție, în diversele ei ipostaze. Crearea omului pe scenă — afirmă autorul — presupune în egală măsură « realitatea actorului », simultaneitatea faptei artistice și perceperea ei; toate aceste elemente capătă, prin felul în care sînt corelate în spectacol, « un caracter structural de contemporaneitate — într-un înțeles foarte larg » (p. 10). Acestei constatări cu caracter general și generalizator i se alătură alta; reanalizînd noțiunea de contemporaneitate, de data aceasta pe o arie istoricește limitată, autorul conchide, pe bună dreptate, că actorul nu se poate transpune *total* în ființa personajului, pentru că este condiționat de evul în care trăiește, el « acționează totdeauna la timpul prezent » (p. 10). Această condiționare restrînge, precizează și aprofundează contemporaneitatea eroului. Sfera noțiunii de contemporaneitate se restrînge și mai mult atunci cînd autorul o delimitează la coordonatele ei strict profesionale; în acest caz nu mai avem de a face cu o problemă de estetică, ci cu raportarea actului de creație al actorului la stadiul general de evoluție al artei moderne.

Afirmînd calitatea de creator al actorului, Valentin Silvestru argumentează cu siguranță acest punct de vedere; pornind de la o realitate evidentă, aceea că elementul cel mai mobil, mai viu în spectacol este actorul, stabilește relațiile acestuia cu autorul,

cu regizorul. Actorul este cel care unește în munca sa finită un triplu adevăr: adevărul vieții, adevărul gîndirii dramaturgului, adevărul propriei sale gîndiri, astfel încît nu se poate decît eronat emite opinia că actorul ia conținutul artei sale de la autor și îi dă formă, fie și numai pentru faptul că opera literară are forma sa proprie, iar conținutul său nu apare nud, așa cum a fost scris, în transpunerea scenică. Pe de altă parte, actorul asimilează idei regizorale, dar concomitent înrîurește asupra gîndirii regizorale, fiecare actor fiind « organic un co-regizor al spectacolului la care participă » (p. 55). Între arta regizorală și arta actorului se statornicește — în procesul de elaborare a spectacolului — o comunicare bilaterală, în orice caz nu se stabilește un raport univoc care să funcționeze de la regizor spre actor și să se oprească aici. Negarea contribuției creatoare a actorului duce la o concluzie greșită potrivit căreia personajul ar avea o existență obiectivă, determinată exclusiv de autor, cînd, de fapt, după cum dovedește Valentin Silvestru, în realitate « personajul are o latură stabilă și alta instabilă, metamorfozabilă continuu prin creația fiecărui actor » (p. 64). Artă actorului explică infinitatea soluțiilor scenice pe care le îmbracă unul și același personaj literar, ea dă naștere, de exemplu, la tot atîția Harpagoni, Tartuffi etc. cîți actori interpretează aceste roluri. Această calitate a actorului, prezentă de la prima sa apariție pe scenă, este mult mai evidentă în zilele noastre, datorită caracterului complex al personajului în spectacolul contemporan.

Pentru a argumenta calitatea de artist a actorului, autorul reactualizează discuția cu privire la improvizație și subliniază locul pe care îl reține atît în procesul de creare a rolului cît și în timpul reprezentațiilor care urmează premierei. Bineînțeles, improvizația, rod al mai multor factori, trebuie să funcționeze dirijat. « Teatrul modern îi pretinde actorului sinteza unor vechi antinomii: intuiția să se grefeze pe cultură, improvizația să fie controlată de rațiune (n.n.), spontaneitatea să constituie o rezultată a studiului meticolos, multilateral, fantezia să nu rătăcească în textul scris, ci să-i descopere subtextul » (p. 146). Cît de însemnat și de complex totodată este rolul improvizației în procesul de creare a personajului reiese, de exemplu, și din aparentul paradox formulat de către Meyerhold: « am nevoie să știu care dintre actorii teatrului meu este în viață „un june-prim” tocmai pentru ca să nu-i încredințez roluri de acest gen »².

Multiple alte teze, opinii, idei, sînt afirmate, demonstrate și exemplificate în lucrarea recenzată, unele cu caracter mai general, altele de strictă specialitate. Se ajunge, de exemplu, la concluzia că atît complexitatea și concretețea eroului, cît și gradul său de generalitate, derivă inclusiv din stabilirea unor cît mai strînse relații ale acestuia cu lumea înconjurătoare, sau că, un alt exemplu, în spectacol, « calitățile temeinice ale componentelor, gradul înalt de temperatură la care se petrece fuziunea, valoarea aliajului nou obținut se exprimă

² Vsevolod Meyerhold, *Le théâtre théâtral*, Paris, 1963, p. 183.

sintetic, în talentul personajului » (p. 156). Autorul lărgeste sfera de cercetare, îndreptînd atenția asupra personajelor care nu apar și le dă dreptul la viață numai atunci cînd se integrează peisajului tipologic al piesei sau cînd au funcția de « catalizator al intrigii ».

La capătul lecturii studiului despre « Personajul în teatru » se impune opinia despre caracterul dual al artei actorului, artă care este « organic indepen-

dentă, dar devine numai *autonomă* în ansamblul de interdependențe pe care le constituie spectacolul teatral. Această autonomie nu-i strivește însă *originalitatea*. Realitatea scenică îl impune pe actor ca *unic* mandatar față de public al tuturor literațiilor, artiștilor și tehnicienilor care săvîrșesc împreună cu el actul teatral » (p. 110).

ANA MARIA POPESCU

ANDREI BĂLEANU,

Realism și metaforă în teatru

Editura Meridiane, 1965, 253 p. + il.

În teatrul contemporan noțiunile aparent antinomice *realism* și *metaforă* nu mai constituie un paradox nici pe planul discuțiilor teoretice de estetică teatrală nici pe cel al practicii teatrale curente. Și totuși, cele două elemente esențiale ale teatrului — adevărul vieții și transfigurarea lui poetică în scopul maximei penetrabilități — rămîn probleme teoretice și practice care suscită, fără încetare, largi discuții. De aceea, recentul volum al lui Andrei Băleanu *Realism și metaforă în teatru*, trezește de la început interes, cu atît mai mult cu cît în contextul aparițiilor de pînă acum la noi a cărții de teatru, lucrările de teorie, de estetică teatrală sînt foarte parcimonios reprezentate.

În volum se îmbină două modalități de tratare: cea teoretică cu analiza critică a fenomenului teatral. Uneori devine dominantă factura analitică a cărții, autorul ei operînd o investigare a concretului — dramă sau spectacol. În critică, Andrei Băleanu pornește întotdeauna de la premise teoretice ferme și ajunge la concluzii care întăresc aceste premise sau deschid căi noi investigării teoretice. Lucrarea prezentîndu-se sub forma unei culegeri de articole, autorul a întîmpinat în mod firesc impedimente în strădania sa de a polariza în jurul unui ax central tot materialul adunat — rod al unei munci aprofundate — de a-l grada, de a ajunge la concluzii definitive. Acceptînd *a priori* servituțurile modului de prezentare ales, Andrei Băleanu reușește să aducă totuși o contribuție însemnată în cercetarea fenomenului teatral contemporan — străin și original — deschizînd totodată perspectivele unor cercetări teoretice viitoare asupra acelor probleme care nu au putut fi suficient aprofundate. Planul tematic care străbate cele trei capitole ale cărții și unește între ele articolele dispartate, reușind să elimine impresia aparentă de arbitrar al selectării lor, este conceptul de « teatru de idei », concept adoptat în scopul unei nete delimitări a teatrului cu conținut etico-social ca motor al acțiunilor eroilor, de teatru al cărui scop declarat era și este încă amuzamentul, pe de o parte, și de teatru iraționalist, teatru instinctelor primare, pe de altă parte. « Teatru de idei » — scrie autorul, « oglindește efortul omului de astăzi de a elucida raporturile sale cu lumea în care trăiește, cu istoria.

Ne aflăm în prezența acestei orientări ori de cîte ori datele conflictului depășesc interesele indivizilor izolați și pun în discuție atitudinea lor față de societate » (p. 9). Obiectul studiului este deci în esență teatrul realist contemporan. Volumul debutează cu un prim capitol în care teatrul realist privit sub aspectul său dramaturgic, este plasat în contextul dramaturgiei contemporane, urmînd ca în cel de-al doilea capitol autorul să se oprească asupra preocupărilor actuale în dramaturgie sub raportul conținutului și al formei (preocupare mai veche, continuată acum pe alte coordonate, Vezi A. Băleanu, *Conținut și formă în artă*), iar în cel de al treilea asupra modalităților de interpretare, de realizare scenică a « dramaturgiei de idei ».

Al doilea element care cimentează mozaicul de articole de tente și dimensiuni diferite este fermitatea interpretării fenomenului studiat de pe pozițiile esteticii și criticii marxiste, premisă pentru cititori de a trage o concluzie fără echivoc în ceea ce privește locul pe care-l ocupă azi arta realistă în contextul general al efortului uman de plămuire a frumosului pe scenă. Confruntarea largă și adîncită a celor mai reprezentative valori artistice ale teatrului de azi pe care o realizează Andrei Băleanu vin să întărească o dată mai mult, nu numai ideea că arta teatrală realistă cuprinde o zonă tot mai largă a spațiului activității teatrale, dar și pe aceea a nelimitatelor ei resurse de a genera modalități artistice noi de interpretare a adevărului vieții în contextul său social, ideea complexității și a infinitelor nuanțe pe care le îmbracă.

În *Context contemporan* — capitolul cel mai vast și care cuprinde aproape jumătate din economia volumului, operînd o incursiune istorică a evoluției dramaturgiei, autorul începe prin a defini noțiunea de « dramaturgie de idei ». Ilustrată prin Ibsen și Shaw, Cehov, Gorki și Maiacovski, de Brecht, O'Casey, dar și de Arthur Miller, John Osborne, Sartre sau Camil Petrescu, de Max Frisch, Hochhuth și alții, autori cărora le este comună poate doar « tendința de a face din piesele lor expresia unei concepții filozofice despre viață » (p. 1), ea va fi « dramaturgia reconcilierii rațiunii cu acțiunea, o dramaturgie opusă iluziei ca și deziluziei, dramaturgia cunoașterii realității și a credinței în om » (p. 14). Analiza fină, cu relevarea caracteristicului

definitoriu a lucrărilor citorva scriitori este ilustrată prin articolele *De la melodramă la Ibsen și Cehov, Gorki și poezia în teatru*, «*Pasiunea adevărului*». Brecht. O'Casey sau, «*Eu am văzut idei*», Camil Petrescu, articole care nu numai că întregesc concep-tul modern al teatrului realist și fixează etapele isto-ricale ale evoluției acestuia, dar revelă în același timp partitura sa bogată în tonalități și nuanțe. Un loc deosebit prin întinderea tratării și efortul de contri-buție personală îl ocupă popasul de analiză critică pe care-l face autorul pe tărîmul vast și accidentat al dramaturgiei occidentale. Andrei Băleanu demonstrează existența unor contradicții flagrante de orien-tare artistică și ideologică în creația celor mai cunoscuți dramaturgi contemporani ai lumii occiden-tale, inadvertențe și inegalități des întîlnite în cadrul operei aceluiași autor. Relevînd, atunci cînd este cazul, conținutul realist al unei opere de calitate — cărora acest atribut le este un corolar firesc — sau opțiunea deliberată a unei luări de poziție cu coloritul și determinismul ei specific, autorul semnalează totodată rătăcirea în irațional, neant și angoasă, încadrate sau nu într-un « crez » artistic. Trecînd de la imposibilitatea de a soluționa conflictul dintre ideal și real caracteristic operelor lui O'Neill la aceea de a depăși forța care-l înfrînge și-l izolează pe om — Timpul — în viziunea lui Tennessee Wil-liams, A. Băleanu pregătește fundalul pe care va proiecta « momentul Arthur Miller », caracterizat prin aceea că « el depășește punctul de vedere al individului izolat și întrezărește în existența reală premisele unei legături între om și umanitate » (p. 49). Importantă apare contribuția lui Andrei Băleanu în explicarea deosebitei intensități a conflic-tului dramatic și adîncă analiză psihologică a eroilor săi, ca urmare a consecvenței cu care dramaturgul american caută determinismul social al acțiunilor și sorții indivizilor, ca și sublinierea pe care o face cu privire la aspectul optimist al operelor acestuia, dincolo de îndoieli și nesiguranță: « Miller este convins că viața are un sens și că omul poate acționa, își poate manifesta voința, refuzînd să se supună nedreptății ca unei crîncene ursite » (p. 53).

Prezentarea dramaturgiei « tinerilor furioși » este de asemenea demnă de remarcat. Autorul evidențiază sincera lor revoltă împotriva conformismului socie-tății burgheze care, în cazul celor mai extremiști dintre ei culminează într-un atac violent împotriva răului social, de la militarismul și politicianismul burghez pînă la fascism. Protestul spontan al « furio-șilor » se pierde de cele mai multe ori pe căile deru-tante ale căutării. Fără a constitui un curent omo-gen în climatul artistic actual, el produce totuși acea efervescență de idei care, în cazul unei fericite cristalizări a concepțiilor sociale și estetice, ar putea avea influențe binefăcătoare în evoluția unei bune părți a teatrului contemporan.

Prima parte a volumului se încheie prin inclu-derea, ca parte a unui întreg, a literaturii dramatice românești în teatrul realist contemporan. Astfel Camil Petrescu, scriitorul care « a văzut idei » este

precursorul pe plan național al dramaturgiei realiste contemporane, Horia Lovinescu și Alexandru Miro-dan, reprezentînd pe acei dramaturgi români care au recepționat cel mai viu efortul activ și ideile epocii noastre. Dramaturgia românească devine un domeniu mai larg cercetat, pe planul creației scrii-toricești și scenice, în următoarele două capitole. Dar folosind-o mai ales ca material demonstrativ pentru o argumentație estetică legată de probleme ca absurdul în « teatrul de idei », conflictul și caracterele, dialogul, emoție și reflexivitate, convențiile scenei moderne etc., contururile ei se estompează.

Vom releva, concluzia, deosebit de prețioasă, privind formele de expresie artistică la care ajunge autorul. Ele nu pot fi realiste sau antirealiste în esență, demonstrează A. Băleanu în articolul *Metaforă și realism*. Faptul că « nu există cărămizi bine-cuvîntate și cărămizi în care sălășluiește necuratul » (p. 130), că esențial rămîne conținutul operei căreia îi slujește, este demonstrat și în articolul *Absurditatea obișnuitului*. Această demonstrație teoretică este în același timp o invitație de a urma o cale de cercetare nouă, folosind instrumente de detectare tot mai fine.

« Metafora poetică este o unealtă a lucidității »¹. Metafora sensibilizează și intensifică expresia unui conținut de idei și înțeleasă în acest fel poate consti-tui, prin excelență, un obiect de studiu în cercetarea teatrului realist contemporan și în același timp un criteriu în aprecierea forței emoționale și mobili-zatoare a spectacolului. Substratul teoretic odată detectat autorul urmează să-l caute și să-l recunoască în cazuri diverse, concrete, concluziile lui fiind necon-formiste. De exemplu integrarea în volum a artico-lului *Pledoarie pentru genul tragic*, este cu atît mai bine venită cu cît apare tot mai evidentă în ultimul timp tendința unora dintre autorii noștri dramatici spre genul comic. Fără a nega virtuțile etice și sociale ale comediei, graba cu care dramaturgii se orien-tează către acest gen, atît de dificil de altfel, pare să aibă la bază — între altele — o superficială apre-ciere a spectatorului, suprasolicitînd înclinația firească a omului spre destindere și ris. Andrei Băleanu demonstrează posibilitatea și necesitatea cultivării atente a tragediei și în condițiile socialis-mului cînd funcția ei educativă, departe de a fi epuizată, este dimpotrivă potențată, tragedia adre-sîndu-se unui public mai larg dar și mai cultivat și mai sensibil totodată.

În ultima parte a lucrării autorul argumentează strînsa legătură dintre « dramaturgia de idei » și interpretarea modern-realistă. « Dramaturgia de idei » este de fapt elementul primordial care — pe lîngă celelalte elemente ce concură la realizarea specta-colului: actori, regizor, scenografie, muzică, lumină, dans, secvențe filmate etc. — determină realizarea pe scenă a acelei maxime sincerități, a acelu adevăr nealterat de convenția poetică.

Ar mai fi desigur de subliniat și alte idei valo-roase elaborate de autor asupra teatrului realist contemporan, aprecieri și judecăți de valoare în care deseori aduce un aport personal. Denunțarea

¹ Tudor Vianu, *Problemele metaforei (Funcțiunea psiho-logică a metaforei)*, în *Problemele metaforei și alte studii*

de stilistică, București, 1957, p. 56.

falselor dileme stabilite de o superficială cunoaștere a legilor spectacolului teatral, ca aceea care opune « teatrul convențional » — « teatrului realist », denunțarea înțelegerii trunchiate sau unilaterale a « obiectivării » brechtienne sau a « trăirii » în sistemul elaborat de K.S. Stanislavski, ca și paginile finale în care este schițată dialectica subtilă a relației public-spectacol, ca și sensibilitatea autorului în a determina nu cu o balanță de

precizie ci după criteriile comunicării scenice, vii, a gândurilor și sentimentelor, valoarea, sensul, limitele sau noutatea și nota personală a unor creații actricești, fac ca volumul *Realism și metaforă în teatru* să constituie o contribuție valoroasă în biblioteca de critică și teorie teatrală românească.

MARGARETA ANDREESCU

GÜNTER FLEISCHHAUER

Etrurien und Rom

Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1964, 195 p.

Deși se găsește abia la al șaselea volum, totuși colecția *Musikgeschichte in Bildern* și-a cîștigat de pe acum prestigiul unanim al cercetătorilor și muzicienilor de pretutindeni, prin seriozitatea documentării lucrărilor, ineditul concepției colecției, prezentarea grafică superioară. Așa cum se desfășoară munca de editare sub conducerea muzicologilor Heinrich Bessler și Max Schneider sîntem convinși că ne vom afla curînd în fața unei opere monumentale. Îmbinînd armonios elementul științific cu cel ilustrativ, fiecare volum se adresează deopotrivă atît cercetătorului, muzicologului, muzicianului profesionist, cit și melomanului, școlarului, amatorului de muzică, de artă plastică.

Formula adoptată de editori nu este totdeauna scutită de riscuri. Fie că tabelele cronologice, bibliografia, indicele de nume, subsolurile la pagină, constituie un balast important în economia generală a lucrării, fie că unele documente iconografice au rămas inaccesibile autorilor sau li s-a răpit prin reproducerea numai în alb-negru tocmai bogăția de culori (proprie unei colecții ilustrate). Dincolo de de asemenea inerente neajunsuri, *Musikgeschichte in Bildern* și-a cucerit autoritatea științifică fără de care orice muzician serios nu va putea să facă abstracție.

Volumul *Etrurien und Rom* de Günter Fleischhauer constituie o sinteză a tuturor cercetărilor întreprinse pînă în prezent asupra muzicii la etrusci și romani, putînd fi socotit cel mai complet instrument de lucru cu privire la muzica acestor popoare antice. Model de probitate științifică, cartea se recomandă cititorului de la prima foietare, prin mînuirea sigură de către autor a surselor și izvoarelor documentare, prin bogăția bibliografiei, prin sobrietatea stilului, claritatea și sistematizarea expunerii. Cercetînd amplele tabele cronologice și anexele, am fi tentați să afirmăm că Günter Fleischhauer face risipă de date, de amănunte, de cunoștințe istorice, filologice etc. menite a satisface un cerc mai larg de specialiști, dincolo de preocupările strict muzicologice.

Respectînd profilul colecției, autorul discută în *Introducere* dificultățile de interpretare a izvoarelor antice și analizează sursele de documentare, trecînd apoi la aprofundarea culturii muzicale a Etruriei.

Așezarea geografică, orașele principale, capitala, locuitorii, melegurile de unde au venit pe pămîntul Italiei, ocupația, producția, organizarea socială și politică, cultura — toate ne oferă imaginea complexă a poporului etrusc și a moștenirii sale spirituale lăsată umanității.

Interesante și judicioase ne apar considerațiile privitoare la sursele iconografice, mai ales acelea privitoare la instrumentele muzicale. Remarcabilă rămîne încercarea de a stabili originea și elementele străine ale unor instrumente, comparațiile cu sursele egiptene, grecești și romane. Cu aceasta se face trecerea la partea a doua a lucrării.

Ocupîndu-se de muzica la romani, Günter Fleischhauer sesizează de la bun început rolul preponderent al muzicii militare în viața socială și politică a acestui războinic popor. De aci, o minuțioasă descriere și analiză a instrumentelor, în special a suflătorilor.

Surprinde plăcut și constituie un merit al autorului, apelul permanent la sursele latine originale, ceea ce asigură volumului garanția autenticității interpretării materialului iconografic.

Prețioase date ne comunică prefața asupra spectacolelor muzicale (cu accent deosebit asupra pantomimei) și concertelor formațiilor instrumentale. Interferențele cu muzica grecească îi prilejuiesc lui Günter Fleischhauer o serie de utile comparații, unele concluzii asupra trăsăturilor comune ale celor două popoare desprinzîndu-se logic din identitatea documentelor iconografice.

Dacă se recunoaște influența culturilor muzicale din Grecia și Asia Mică asupra lumii romane, ne întrebăm de ce autorul nu a urmărit și calea indirectă de pătrundere a sus-numitelor surse prin Marea Neagră, Dobrogea, Dacia? Ar fi putut afla, cercețînd materialul arheologic din România (extrem de bogat, variat și pe alocuri, inedit), unele elemente prețioase pentru cultura romană (de pildă, cultul lui Sabasios, adus din Asia Mică și răspîndit în sinul legiunilor romane din Transilvania, des atestat prin reliefuri, inscripții etc.).

Cu această observație ajungem la una din lacunele esențiale de informare ale volumului, știut fiind că poporul român (avînd origine latină) a păstrat multe vestigii ale lumii romane. Există astăzi o

bogăție de izvoare românești peste care nu se poate trece de către nici un cercetător al lumii romane. Faptul că arheologii români au scos la iveală *instrumente muzicale* ale cohortelor romane din Oltenia (instrumente ce lipsesc cu desăvîrșire din materialul ilustrativ al volumului *Etrurien und Rom*) ar fi constituit un motiv în plus de abordare a surselor românești. Poate că observația ar merita să fie lărgită și asupra Ungariei, unde s-a descoperit în ultimul deceniu acea vestită orgă romană, exemplar unic în Europa.

Prefața se încheie cu analiza teoriei muzicale la romani, autorul stabilind atît interferențele cu știința muzicală grecească cît și unele împrumuturi.

Parcursind primele pagini ale volumului *Etrurien und Rom* ajungem la concluzia că Günter Fleischhauer a reușit să-și expună concis ideile călăuzitoare asupra subiectului ales, iar o dată cu ilustrațiile și comentariul lor va începe să sondeze adîncurile problemei enunțate în titlu.

Într-adevăr, din săracul material iconografic etrusc, autorul selectează cu gust artistic și cu multă economie cele mai sugestive documente. Ne rețin atenția în chip deosebit dansatoarea din fig. 9 (color), de o mare valoare etnografică, fresca aceluia Tibia-bläser im Küchenbetrieb din fig. 11, lituus-ul din fig. 19 și relieful aceluia Querflötist din fig. 20. Interesantă analiza grifurilor la instrumentul de suflat pe care o întreprinde autorul la ultimul document citat, lăsîndu-ne în schimb regretul că unicul instrument etrusc (lituus) este foarte sumar descris.

Și acum, o nedumerire: de ce nu se indică dimensiunile complete a originalelor la toate reproducerile? Unele conțin numai lungimea (fig. 15), altele numai lățimea (fig. 14), iar cele mai multe nu dispun de nici o indicație.

Lumea artistică romană a ridicat autorului probleme dificile de selecție, fiind binecunoscute bogăția de materiale iconografice păstrate în muzeele italiene. Günter Fleischhauer s-a dovedit nu numai un conștiincios om de știință, ci și un artist sensibil la frumusețile sculpturale și picturale, alegînd și prezentînd materiale ce depășesc simpla valoare documentară. Fresca de la Pompei (fig. 29), mozaicul color al Dioscurilor din Samos (fig. 53), reliefurile cu instrumentiști fig. 37, 40, 41), amfora de la Pompei (fig. 38), rămîn deopotrivă și izvoare muzicale și capodopere de artă plastică.

Ținînd seama totuși de profilul muzical al volumului, ne-a surprins lipsa reproducerii unor instrumente muzicale autentice, absența cîtorva măști

teatrale de o rară bogăție și originalitate în spectacolul muzical roman, a unui mozaic cu gladiatori și a cîtorva monede cu reproduceri de instrumente muzicale. Este bine știută aria largă de răspîndire a monedelor romane în toată Europa, deci și posibilitatea de cunoaștere a unor instrumente muzicale prin intermediul acestui mijloc de schimb atît de uzual odinioară în întregul imperiu. Un singur exemplu: tezaurul monetar roman descoperit pe teritoriul României la Sîntești (epocile lui Fabius Maximus și Caecilius Maetellus Pius) ne aduc pe lingă lituus, lira etc. și un *clopot*, instrument rar întîlnit în alte reprezentări din sec. II—I î.e.n.

O mare valoare artistică și documentară au avut-o la romani lucernele (lămpile). Centaurul cu liră, amorașul (eros) cu nai, liră, dansatoarea etc. sînt reprezentări frecvente pe aceste obiecte, de asemenea absente din volumul *Etrurien und Rom*.

Desigur, acest material ar fi adus o diversificare, o varietate vizuală, și ar fi permis autorului incursiuni și completări în domenii neabordate în prefață. Ele nu ni se par însă esențiale și nu scad din valoarea lucrării lui Günter Fleischhauer.

Utile, concludente, bine documentate, cele trei hărți de la sfîrșitul volumului. Poate că o hartă a marilor centre muzicale din epoca imperiului (sec. I—II e.n.) s-ar fi impus ochiului pentru a marca bogăția manifestărilor artistice, a construcțiilor și edificiilor unde se țineau permanent spectacolele.

Un larg orizont de viitoare investigații deschide autorul în tabelul cronologic și în bibliografie. Bogăția de date și nume proprii de teoreticieni, creatori și virtuoși muzicali, cronologizarea fenomenului artistic și încadrarea lui în etapele de dezvoltare istorică, asigură lucrării *Etrurien und Rom* fundamente trainice de noi cercetări. Este aci un volum imens de muncă depusă de Günter Fleischhauer cu pasiune, pricepere și migală spre lămurirea multor probleme obscure din antichitatea muzicală.

În concluzie, se poate afirma cu certitudine că dacă Egiptul și Grecia au dispus pînă acum de numeroase volume consacrate analizei aprofundate a fenomenului muzical, prin publicarea lucrării *Etrurien und Rom* de Günter Fleischhauer s-a făcut lumină și asupra lumii romane, completîndu-se un gol de multă vreme resimțit în istoriografia muzicală. Dispunem în sfîrșit, de un instrument de lucru la înălțimea muzicologiei contemporane.

VIOREL COSMA

WILHELM GEORG BERGER

Ghid pentru muzica instrumentală de cameră

Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1965, 413 p.

Muzica instrumentală de cameră ocupă un loc însemnat în asamblul culturii muzicale. Cu atît mai importantă apare editarea lucrării de față cu cît literatura noastră muzicologică este încă săracă în realizări similare. Se poate menționa

ca preocupare înrudită *Suita și Sonata* de D. Bughici. Studiul lui W. G. Berger marchează astfel începuturi care dovedesc, din punct de vedere calitativ, noi potențe în explicare fenomenului muzical.

Cunoașterea muzicii sub multiplele ei aspecte este de neconceput în afara înțelegerii muzicii de cameră, această artă de mare rafinament care prinde în forme condensate întreaga bogăție a proceselor intime ale discursului muzical. Însăși enunțarea subiectului trezește deci un viu interes. Este necesar să precizăm că utilizarea termenului de ghid derivă din prea marea modestie a autorului și nicidecum din caracterul lucrării.

Conduc de dorința de a prezenta comorile muzicii instrumentale de cameră, de a contribui la înțelegerea lor, W. G. Berger urmărește procesul continuu, deosebit de complex, al evoluției muzicii de-a lungul timpului, strins legat de contextul general în care și fac apariția marile creații. Astfel, autorul face o amplă sinteză istorico-estetică, acordând întâietate acelor aspecte legate de constituirea muzicii instrumentale ca gen. « Ne propunem — se arată în introducere — să urmărim drumul istoric: izvoarele și conturarea formelor de manifestare, particularitățile stilistice și tehnice, interdependența cu celelalte genuri muzicale ca și modificările survenite în conceptul de « cameră » de-a lungul timpului. Cu precădere ne vom opri asupra marilor realizări din acest compartiment de creație muzicală » (p. 4). Cercetătorul își împlinește vrerea, iar profunzimea și competența cu care este elaborată lucrarea, aria imensă a problemelor atinse sînt în măsură să risipească confuzia ce s-ar putea crea dacă am da accepția obișnuită termenului de ghid. În orice caz noțiunea de ghid apare cu mult prea îngustă față de bogăția materialului cuprins și impecabilul mod de tratare.

Introducînd cititorul în lumea creației de cameră, autorul îl apropie progresiv de formele incipiente ale genului, în intima lor corelație cu cele dezvoltate pe treptele de vîrf, punctînd evoluția de la simplu la complex și prin demonstrarea trecerii de la monodie la polifonie, de la polifonie la conceptul acordic. Atenția îi este îndreptată mereu asupra faptului că muzica instrumentală de cameră s-a dezvoltat în concordanță cu celelalte genuri, într-o interacțiune permanentă cu ele, ca și asupra multor altor aspecte legate de estetica stilurilor. Familiarezarea cititorului se realizează cu ușurință, datorită organizării sistematice a datelor privind înțelegerea procesului de constituire și maturizare a formelor muzicii instrumentale de cameră ca și a celor privind însumarea elementelor ce concură la cristalizarea stilurilor.

În persoana autorului compozitorul și muzicologul s-au întrunit în chip fericit, colaborînd în mod rodnic la înalta ținută științifică a studiului întreprins. Ni se lămurește faptul că factorii care au favorizat formarea muzicii de cameră ca gen se află în existența muzicii vocale polifonice și a muzicii de dans, iar pe alt plan, interdependența dintre muzica elaborată conform unor legi severe dar nu imuabile și aceea cu caracter mai larg, de natură improvizatorică. Este urmărit îndeaproape procesul de independentizare a muzicii instrumentale, apariția treptată a tuturor formelor ei.

Ceea ce impune îndeosebi în lucrarea lui W. G. Berger este supunerea afirmațiilor unor analize

amănunțite și convingătoare a creațiilor. Nici o idee nu rămîne expusă în afara acestui procedeu. Pe tot parcursul studiului preocuparea de bază a autorului rămîne creația în așa fel încît el apare în dubla ipostază de istoric-teoretician și analist.

Cu un deosebit discernămint sînt prezentate creațiile de culme care, înfruntînd severitatea trierii timpului au dobîndit recunoașterea, nelipsind nici acele lucrări care n-au rezistat exigențelor timpului. Analizele lui Berger sînt pline de interes, descoperind laturile estetice, explicînd influențe, afirmînd continuitatea tradiției și evidențiind trăsăturile « noului » în toate etapele studiate. Autorul determină legăturile și paralelismul față de stadiul de dezvoltare a celorlalte genuri și între curențele și tendințele unei epoci muzicale.

Materialul este împărțit în zece capitole. În densitatea datelor privind aspectele istorice ale genului, autorul se orientează cu abilitate, selectînd pe cele mai semnificative pentru ilustrarea procesului de închegare și dezvoltare a formelor instrumentale ale muzicii de cameră. Și totuși ineditul acestei lucrări nu constă în aducerea materialului propriu-zis la cunoștința cititorului, ci în extragerea, în concretizarea acelor elemente ce determină fluxul evolutiv al muzicii instrumentale de cameră. Ineditul se impune prin îmbinarea datelor (în bună parte cunoscute din istoria muzicii), prin interpretările și concluziile personale, originale ale autorului. Valoarea lucrării se datorește acelei fine și exacte analize a creației, pe care se sprijină cu rigurozitate enunțarea principiilor, aprecierile, clasificările, conturarea stilurilor și a etapelor evolutive apărînd ca adevăruri științifice obiective.

Cele nouă capitole care se preocupă de dezvoltarea muzicii instrumentale de cameră pînă la jumătatea veacului al XX-lea intră perfect în coordonatele amintite. O nuanță diferită are capitolul X, privitor la muzica instrumentală de cameră românească. Aici teoreticianul pierde din vedere criteriul generalizator, trasează mai puțin principii directe, nu delimitează cu aceeași siguranță etapele în evoluția genului. În acest capitol, dominat de un pronunțat caracter enumerativ, etapele sînt descifrate mai cu seamă în cadrul creației unor anumiți compozitori (ca G. Enescu, M. Jora, A. Mendelsohn, L. Feldman, T. Olah, D. Popovici ș.a.). În bună măsură lipsesc tocmai acele caracteristici ale unei istorii a muzicii pe care le-au primit capitolele precedente. Autorul a fost stînjnit desigur, în acest sens, de lipsa unei bogate bibliografii în domeniul respectiv al istoriografiei muzicale românești.

Analizele lucrărilor sînt pătrunse de același spirit fin artistic, de aceeași competență, ceea ce asigură opiniilor emise o tentă autentic științifică și strict personală. Într-o anumită măsură acestui ultim capitol i s-ar potrivi mai curînd noțiunea de ghid. Din aceste motive se poate vorbi despre o lipsă de unitate în modul de rezolvare a problemelor între cele IX părți dedicate creației universale a genului și această a X-a parte consacrată muzicii instrumentale de cameră românești.

Conștient de greutatea realizării unui studiu care să epuizeze în totalitatea lor problemele inerente

muzicii instrumentale de cameră, a unui studiu « la zi » care să cuprindă absolut toate lucrările, autorul ne mărturisește intențiile sale (foarte îmbucurătoare de altfel) de a-și continua cercetările asupra muzicii contemporane, cu aceeași consecvență în accentuarea interpretării estetice a fenomenului muzical. Cartea, care creează posibilitatea de a cunoaște marile capodopere ale muzicii instrumentale de cameră, îmbogățește literatura muzicologică, reprezentând pentru publicul larg un mijloc eficace în înțelegerea acestei arte elevate. Pentru specialist, lucrarea lui Berger este un îndemn de confruntare a părerilor. Iar pentru tinerii interpreți, care găsesc alături de cunoștințele pomenite

și prețioase indicații de tehnică instrumentală, ea devine de primă utilitate. Este de remarcat reușita punere în pagină și grafica îngrijită a lucrării; în general se resimte, în calitatea redacțională de care se bucură publicația, competența redactorului responsabil, muzicologul Grigore Constantinescu. Ghidul pentru muzica instrumentală de cameră al lui W. G. Berger are menirea de a convinge asupra necesității și eficienței unor asemenea scrieri teoretice despre muzică, constituind o valoroasă contribuție a muzicologiei românești.

FERNANDA FONI

La Editura muzicală « Uniunii Compozitorilor » au apărut: Theodor Balas - Principii de pianism, 1957 p. 1. Prezentarea în volumul acesta de articole « revizuite » a lucrărilor de a fundamentarea artei pianistice pe baza psihologiei... o succintă descriere a rolului pe care îl are sistemul nervos în activitatea umană... autorul intră pe o reconstituire a tuturor factorilor psihologici implicați în activitatea pianistă. Lucrarea este adresată atât pianistului începător cât și celui avansat, dar o concepție artistică asupra artei pianistice; este la același timp o carte de lucru pentru pedagogii și compozitorii de muzică. Are o serie de probleme muzicale și psihologice de rezolvat în cadrul pedagogiei în lucrările artistice, prezentând de aproape muzicistul și studiul interpretării, reprezentând la un timp material informațional.

Alexandru Leontiu, Doina Ștefănescu, 1957 p. 1. Monografia face la primul rând remarcă necesitatea de a cunoaște și înțelegi înțelesul de adevărată muzică și conștientizarea că este o activitate artistică și intelectuală, care de fapt este rezultatul unei activități de creație artistică, care este rezultatul unei activități de creație artistică și intelectuală. Să nu se uite că muzica este o activitate artistică și intelectuală, care de fapt este rezultatul unei activități de creație artistică și intelectuală. Să nu se uite că muzica este o activitate artistică și intelectuală, care de fapt este rezultatul unei activități de creație artistică și intelectuală.

Ladislav Pavlov, 1957 p. 1. Monografia popularizată este o carte de lucru pentru pedagogii și compozitorii de muzică, care de fapt este rezultatul unei activități de creație artistică și intelectuală. Să nu se uite că muzica este o activitate artistică și intelectuală, care de fapt este rezultatul unei activități de creație artistică și intelectuală.

Vasile Ciocan, Nicolae Păcurar, 1957 p. 1. Acesta este un volum de articole care de fapt este rezultatul unei activități de creație artistică și intelectuală. Să nu se uite că muzica este o activitate artistică și intelectuală, care de fapt este rezultatul unei activități de creație artistică și intelectuală.

La Editura muzicală « Uniunii Compozitorilor » au apărut: Theodor Balas - Principii de pianism, 1957 p. 1. Prezentarea în volumul acesta de articole « revizuite » a lucrărilor de a fundamentarea artei pianistice pe baza psihologiei... o succintă descriere a rolului pe care îl are sistemul nervos în activitatea umană... autorul intră pe o reconstituire a tuturor factorilor psihologici implicați în activitatea pianistă. Lucrarea este adresată atât pianistului începător cât și celui avansat, dar o concepție artistică asupra artei pianistice; este la același timp o carte de lucru pentru pedagogii și compozitorii de muzică. Are o serie de probleme muzicale și psihologice de rezolvat în cadrul pedagogiei în lucrările artistice, prezentând de aproape muzicistul și studiul interpretării, reprezentând la un timp material informațional.

În Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor au apărut: Theodor Balan: *Principii de pianistică*, (287 p.). Precizînd în prefaţa cărţii că aceasta « reprezintă o încercare de a fundamenta arta pianistică pe baze psihologice... », o succintă descriere a rolului pe care îl are sistemul nervos în activitatea unui pianist », autorul întreprinde o reconsiderare a tuturor datelor pedagogiei pianului în lumina respectivelor criterii. Lucrarea, care se încadrează prin însuşi principiul ei călăuzitor într-o concepţie actuală asupra şcolii pianistice, este în acelaşi timp rodul unei îndelungate experienţe pedagogice a autorului. Acesta tinde spre o implicare multiplă a actului pedagogic în istorie, acustică, probleme de creaţie muzicală şi tradiţie interpretativă, recurgînd la un vast material informativ.

★

Alexandru Leahu: *Domenico Scarlatti*, (222 p.). Monografia face în primul rînd remarcată marea disponibilitate a autorului faţă de tema tratată: relatările şi consideraţiile sale privind compozitorul şi opera surprind întotdeauna esenţialul, dar ele par să rezulte mai curînd dintr-un sondaj ingenios decît din investigarea migăloasă a terenului în cauză. Stilul este cursiv şi agreabil fără a altera întru nimic penetranţa caracterizărilor « microcosmosului » scarlattian (este regretabilă absenţa acestei calităţi în unele din referirile la muzica contemporană).

★

Ladislau Fűredi: *Hugo Wolf*, (139 p.). Monografia popularizează figura şi creaţia lirică a compozitorului austriac, apeland în acest scop la o curentă manieră descriptivă.

★

Viorel Cosma: *Nicolae Filimon, critic muzical şi folclorist*, (222 p.). Autorul completează imaginea scriitorului şi cărturarului român din secolul trecut cu aceea a activistului pe tărîm muzical. Naraţiunea creionează spiritul epocii, distingîndu-se totodată şi prin ordonarea datelor cunoscute (cu unele precizări inedite) pe baza faptelor muzicale legate de activitatea înaintaşului muzicologiei noastre.

★

În cadrul rubricii *Discuţii*, revista *Muzica* a iniţiat convorbiri pe teme estetice de interes larg, cu o amplă participare a compozitorilor şi muzicologilor din ţară şi străinătate. La discuţia pe tema: *Aspecte ale relaţiei între caracterul universal şi naţional în muzică* şi-au adus contribuţia: Zeno Vancea şi Ştefan Niculescu (*Raportul între naţional şi universal în lumina dezvoltării istorice a muzicii*), Gheorghe Dumitrescu (*Specificul naţional, condiţie a universalităţii artei*), Pascal Bentoiu (*Valoarea conţinutului şi autenticitatea exprimării*), Liviu Glodeanu (*Apartenenţa compozitorului la cultura naţională*), Pavel Apostol (*Sinteze*), articole apărute în *Muzica*, nr. 3, martie 1964 şi în continuare: Sabin Drăgoi (*Un izvor nesecat de originalitate*), Tudor Ciortea (*Chemare de a rosti un cuvînt propriu*), Th. Grigoriu (*Adevărul artistic*), Aurel Stroe (*Gînduri despre tradiţie*), George Bălan (*Mesajul universal al muzicii româneşti*), Romeo Ghircioiaşu (*Muzica românească expresie a corelaţiei naţional-universal*), articole apărute în *Muzica* nr. 5, mai 1966. Numărul 7 (iulie)

al revistei grupează dezbateri cu obiectiv mai general: Zeno Vancea, *Muzica manifestare fundamentală a vieții*, Darius Milhaud, *Evoluție și avangardă*, André Jolivet, *Mediul uman ca finalitate a artei muzicale*, Paul Collaer, *Inovația muzicală are limite?*, Ștefan Niculescu și Alexandru Hrisanide, *Opinii despre raportul între muzică, interpret și public*. La aceeași rubrică compozitorul Marțian Negrea semnează articolul *Valoarea etică a creației* (converbirea realizată de Gheorghe Firca), (nr. 6, iunie 1966).

La rubrica *Opinii* citim: Nicolae Rădulescu, *Epopeea luptei comuniștilor și dramaturgia oratoriului*, Petre Codreanu, *Modalitatea lirică a cantatei și tema patriotică*, Gheorghe Firca, *Conținut și structură în opera contemporană* (nr. 4, aprilie 1966), Aurel Stroe, *Un aspect al problemei limbajului în muzica contemporană* (nr. 6, iunie 1966), și tot pe linia preocupărilor legate de muzica contemporană: Dieter Acker, *Trăsături ale creației vocal-instrumentale a lui Webern* (nr. 5, mai 1966), Lucian Grigorovici, *Cîteva aspecte de organizare structurală a materialului sonor* (nr. 3 martie 1966).

Ca articole dedicate creației sau unor figuri de muzicieni din trecut se disting: George Draga, *Simetrii pentru orchestră de Cornel Țăranu* (nr. 3, martie 1966), Doru Popovici, *Cîntecul stelelor de M. Mitrea Celarianu*, *Madrigale de Octav Nemescu* (nr. 5, mai 1966), Alexandru Șumski, *Marțian Negrea — Concertul de orchestră* (nr. 7 iulie, 1966), George Breazul, *Kiriak și Vidu* (studiu postum) (nr. 3, martie 1966), Zeno Vancea, *Theodor Rogalski* (nr. 5, mai 1966).

Folcloristica este de asemenea prezentă. Cităm: Gheorghe Ciobanu, *Moștenire și sensuri actuale în cercetarea folclorului* (nr. 5, mai 1966), Emilia Comișel, *Tradiție și inovație în creația populară* (nr. 5, mai 1966), Gheorghe Ciobanu, Traian Mîrza, Liviu Glodeanu, *Probleme actuale ale valorificării folclorului* (nr. 7, iulie 1966).

★

În paginile revistei *Tribuna* (Cluj): *Compozitorul și opera* — discuții purtate de compozitorii Anatol Vieru și Doru Popovici (nr. 17 (482) 28 aprilie 1966), interviul *Cu Henri Gagnebin și A.F. Marescotti despre muzica românească* (nr. 24 (489) iunie 16, 1966), Ilie Balea, *Opera sub ancheta contemporaneității* (nr. 25 (490) 23 iunie 1966) și de același autor, *Muzică și literatură în opera contemporană*, (nr. 32 (497) 11 august 1966), interviul lui Iosif Sava cu compozitorul Ștefan Niculescu intitulat *Matematică și muzică* (nr. 29 (494) 21 iunie 1966), Cornel Țăranu, *Gîndirea simfonică enesciană* (nr. 29 (494) 21 iulie 1966) și de același autor, *Marile teme enesciene* (nr. 30 (495) 28 iulie 1966) și *Traietorii enesciene* (nr. 33 (498) 18 august 1966).

★

Revista *Secolul 20*, nr. 3/1966 publică la pagina 151 articolul *Destinul muzicii este să cucerească libertate* de Edgard Varèse (în românește de Sanda Ripeanu).

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- N. DUNĂRE și colab., *Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara*, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.
- GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, 1963, 541 p., + 8 pl., 57 lei; vol. II, *De la sfârșitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea*, 1963, 543 p., 9 pl., 51 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani*, 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.
- G. SEBESTYEN și V. SEBESTYEN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, 1963, 252 p., 31,70 lei.
- * * * Ștefan Popescu — desenator, *Album întocmit de Acad. G. Oprescu*, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.
- * * * Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani, 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.
- * * * Jean Alexandru Steriadi — desenator. Album întocmit și cu o prefață de Acad. G. Oprescu, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.
- N. STOICESCU, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, 1961, 364 p., 35,60 lei.
- VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală*, 1966, 150 p., 28 lei.
- * * * *Istoria teatrului în România*, vol. I, 1965, 380 p., + 3 pl., 48 lei.

REVISTE PUBLICATE
ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE — IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTA PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
STUDII CLASICE

Lei 18.

43886